
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04164 5425

LES ORIGINES

DE LA CHAPELLE-MUSIQUE

DES SOUVERAINS DE FRANCE

TIRÉ A 225 EXEMPLAIRES

Sur papier vergé.	212
Sur papier de couleur.	5
Sur grand papier de Hollande.	8
	225

Paris. — Imp. Vallée, 15, rue Breda,



Er. Thoinan

LES ORIGINES
DE LA
CHAPELLE-MUSIQUE
DES
SOUVERAINS DE FRANCE

PARIS
A. CLAUDIN, LIBRAIRE-ÉDITEUR
3, rue Guénégaud, 3

M. DCCC. LXIV

A

MONSIEUR

ALBERT DE LASALLE

Mon cher ami,

Puisque c'est à la suite de nos longues conversations musicales, et poussé par vos encouragements, que je me suis livré aux recherches historiques dont ce petit volume a été l'objet, acceptez-en, je vous prie, la dédicace, en même temps que l'assurance parfaite de ma meilleure amitié.

ER. THOINAN.

LES ORIGINES
DE LA
CHAPELLE-MUSIQUE
DES
SOUVERAINS DE FRANCE

I

496 — 752

CLOVIS Ier. — THIERRY Ier. — CHILDEBERT Ier. — CLOTAIRE Ier. — CHILPÉRIC Ier, — GONTRAN. — CLOTAIRE II. — DAGOBERT. — CLOVIS II. — SIGEBERT II. — THIERRY III.

Le nom de *Chapelle* appliqué à l'Oratoire royal n'a dû être employé, comme nous le verrons plus loin, que vers la fin du VIIe siècle, et la constitution spéciale de cette chapelle ne date réellement que du règne de Pépin le Bref.

Néanmoins, les récits des vieux chroniqueurs ne laissant aucun doute sur les soins donnés au chant ecclésiastique par nos premiers rois chrétiens, et sur le goût de quelques-uns d'entre eux pour cette partie de la liturgie, il convient de remonter à la conversion de Clovis Ier (496). C'est dans les archives de ce temps que nous retrouverons les origines de la Chapelle-Musique des souverains de France.

Nous voyons d'abord Clovis désireux d'égaler la magnificence de la cour de Théodoric, roi des Ostrogoths, le prier « de lui envoyer un musicien qui sût parfaitement chanter et toucher les instruments. Théodoric s'adressa à Boëce comme à l'homme le plus savant en musique qu'il y eût dans ses États et le chargea d'en faire le choix. Par la lettre qu'il lui écrivit, il paraît que Clovis n'était pas encore chrétien, car Théodoric fait espérer à Boëce qu'il aura l'avantage d'adoucir les cœurs féroces des Français gentils, et de les dompter comme Orphée avait fait autrefois des animaux et des monstres par l'harmonie de ses instruments et par la douceur de sa voix. Il l'assure encore qu'il lui fera autant de remerciements du soin qu'il aura pris de bien exécuter ses or-

dres, qu'il en recevra lui-même de la part de Clovis. »

« Boëce trouva un musicien tel qu'il le souhaitait et assez tôt pour le faire partir avec les deux ambassadeurs que Théodoric envoyait à Clovis, le féliciter de la grande victoire qu'il venait de remporter sur les Allemands à Zulpik, que les anciens appelaient Tolbiak. »

Théodoric finit sa première lettre à Clovis — portant l'inscription : *à Luduin, roy des Francs*, — en souhaitant « que le musicien qu'il lui envoie et qu'il assure être très-habile, soit assez heureux pour charmer sa puissance par les doux accords de sa voix et de ses instruments. « (*Hist. de Boëce cit. de Cassiodore.*)

Comme on le voit, ce musicien [1] ne vint

[1] Choron et Castil-Blaze appellent ce chanteur *Acorède;* mais nous n'avons pas trouvé ce nom dans les meilleures éditions de Cassiodore, — celles de Rouen 1679 et de Venise 1729 — ; il n'y est parlé que d'un *Citharède*, sans indication de nom. Du reste, il y a quelques années, la Gazette musicale de Leipsick (tome 26, n° 5), a démontré que, dans plusieurs éditions de Cassiodore, ce mot de *Citharède* avait été remplacé par *Achoredus*, dont quelques auteurs ont fait le nom d'Acorède, qui n'existe pas.

pas en France pour exercer ses talents à l'Oratoire de la cour, ainsi que plusieurs auteurs l'ont donné à penser; mais à son arrivée qui correspondit à peu près à l'époque de la formation de cet oratoire, les prêtres et chantres de Clovis « se façonnèrent et apprirent à chanter plus doucement et plus agréablement qu'on ne faisait d'ordinaire dans les Gaules; et ayant appris à jouer des instruments de musique, ce grand monarque s'en servit depuis dans le service divin, ce qui a continué sous ses successeurs et jusqu'au déclin de sa lignée, que la musique a toujours été en usage à la cour de nos premiers rois. » (Du Peyrat.)

Les enfants de Clovis suivirent donc son exemple et Thierry Ier (Théodoric), roi d'Austrasie, eut, comme son père, des prêtres musiciens attachés à son oratoire. Dans un voyage qu'il fit en Auvergne, accompagné de la reine sa femme, il obtint de Quintien, évêque de Clermont, d'emmener à sa cour le diacre Gall, qui les avait charmés par sa modestie et par la beauté de sa voix. Ce jeune chantre, fils de George, sénateur romain, descendait par sa mère de l'illustre martyr Vettius-Epagathe. Entraîné par une vocation irrésis-

tible pour le cloître, il quitta le monde au moment où son père lui ménageait un riche mariage, et prit l'habit religieux au monastère de Cournon. Là, ses progrès dans les sciences divines et ses vertus portèrent Quintien à se l'attacher. « Une fois à la cour, Gall devint si agréable au roi et à la reine d'Austrasie par la douceur de son chant et la pureté de ses mœurs qu'ils le chérissaient comme un fils. » A la mort de Quintien, Thierry nomma son protégé au siége épiscopal de Clermont. Il y est mort en 554 à l'âge de soixante-cinq ans avec la réputation d'un saint évêque ; l'Église l'honore le 1er juillet.

Childebert Ier et la reine Ultrogothe entendaient la messe chaque jour de la semaine dans l'oratoire royal, et se rendaient les dimanches et les jours de fêtes solennelles avec toute la cour à la cathédrale de Paris, pour entendre les offices. « Le bel ordre que le saint évêque Germain, qui fut probablement le chef de l'oratoire de Childebert, y faisait observer dans le chant et les cérémonies, était un attrait pour le monarque comme pour son peuple. » Le pontife-poëte Venance-Fortunat parle avec détail dans un *Éloge* de saint Germain et de son clergé « des cérémonies de

l'Église de Paris au sixième siècle, de la psalmodie, de l'emploi des flûtes, des trompettes, de plusieurs autres instruments de musique pour accompagner les chants sacrés. »

Pervigiles noctes ad prima crepuscula jungens,
Construit angelicos turba verenda choros.

Gressibus exertis in opus venerabile constans,
Vim facturo polo, cantibus arma movet.

Stamina psalterii lyrico modulamine texens,
Versibus orditum carmen amore trahit.

Hinc puer exiguis attemperat organa cannis,
Inde senex largam ructat ab ore tubam.

Cymbalicæ voces calamis miscentur acutis,
Disparibusque tropis fistula dulce sonat.

Tympana rauca senum puerilis tibia mulcet,
Atque hominum reparant verba canora lyram.

Leniter iste trahit modulus, rapit alacer ille,
Sexus et ætatis sic variatur opus.

Nous trouvons encore à cette époque un fait qui nous semble empreint d'une certaine couleur pittoresque. Après le décès de la reine Clotilde

(545) ses restes mortels furent transportés de Tours à Paris et le convoi était accompagné de plusieurs prêtres *qui chantaient par les chemins.*

D'après les vers de Fortunat cités plus haut, il est permis de supposer que ce poëte-évêque qui fut aumônier de sainte Radegonde, femme de Clotaire Ier, apporta lui-même quelques soins à l'exécution de la musique religieuse. On lui doit plusieurs hymnes, entre autres celle, *Vexilla Regis prodeunt,* qu'il composa pour la réception d'un morceau de la vraie croix apportée d'Orient à sainte Radegonde.

Chilpéric Ier fut le premier prince français qui cultiva les lettres. Il donna des preuves de son zèle pour le chant et les offices de l'Église en composant lui-même des messes et des hymnes. « Malheureusement, il se trouva que ces messes n'étaient qu'une méchante prose et ces hymnes des vers plus mauvais encore. *Alia opuscula composuit, Hymnos et Missas quæ nullo modo recipi possunt.* » (Grég. de Tours.) Un autre chroniqueur nous dit que ce monarque « se piquait de savoir la musique aussi bien que la poésie. » Mais la critique toujours si indulgente pour les œuvres

des souverains, se montre cette fois si sévère, que nous ne croyons pas devoir accorder plus de regrets à la perte des compositions musicales de Chilpéric qu'à celle de ses œuvres poétiques.

Gontran, nommé roi de Bourgogne et d'Orléans à la mort de Clotaire Ier, aimait tant le chant ecclésiastique qu'il ne voulait point d'autre musique pendant ses repas. « Un jour, dit Grégoire de Tours, vers le milieu du dîner, il commanda que je fisse chanter mon diacre, qui, le jour précédent avait chanté les psaumes et les répons à la messe. Il voulut de plus que tous les prêtres qui étaient présents, chantassent aussi devant lui, suivant l'ordre et le rang que je leur prescrirais. Tous ayant donc été par moi disposés, chacun se mit à chanter comme il put un répons. » Ce prince avait coutume d'entendre Matines dans son oratoire, et avec un goût aussi prononcé pour le chant, il est très-probable qu'il mêlait volontiers sa voix à celle de ses clercs.

Il faillit plusieurs fois être victime de son zèle à remplir ses devoirs religieux. Un jour qu'il se rendait à l'office du matin, précédé d'un flambeau et moins bien accompagné qu'à l'ordinaire, on découvrit un homme caché et feignant de dormir

qui avoua s'être placé là avec l'intention de l'assassiner. « Un pauvre homme vint l'avertir qu'il se tînt sur ses gardes, l'assurant qu'on avait résolu d'attenter à sa vie, lorsqu'il irait entendre Matines ou la messe. » Une autre fois à Châlons, le jour de la fête de saint Marcel et au moment où il s'approchait de la sainte table, Gontran avait déjà manqué d'être tué par un assassin armé de deux couteaux. Cet homme ayant été arrêté dans l'église, le roi lui fit grâce de la vie. Gontran est le premier roi des Français que l'Église ait mis au nombre de ses saints.

La modestie n'a jamais été la qualité dominante des chanteurs, et si dès le début de notre livre nous avons été assez heureux pour constater cette vertu chez saint Gall, nous ne pouvions tarder d'en trouver la contre-partie. En effet, la vie de saint Eloi écrite par saint Ouen mentionne un chantre de Clotaire II, nommé Maurin « que les applaudissements de la cour avaient rendu vain et présomptueux. »

Saint Berthaire, saint Didier évêque de Cahors, Warimbertus abbé de saint Médard, appartinrent à l'oratoire de Clotaire II; saint Rustique et saint Sulpice en remplirent successivement la première place.

Dagobert épousa Nantilde qui l'avait charmé par son chant à l'abbaye de Romilly, et c'est là le seul fait musical que nous trouvions à signaler sous son règne.

Son fils Sigebert II abandonna le gouvernement de l'Austrasie à plusieurs grands dignitaires de son royaume pour se vouer exclusivement aux pratiques religieuses. Il assistait régulièrement aux saints offices avec la reine Innechilde, et bien certainement il dut tenir à ce que la musique contribuât à la pompe avec laquelle il voulait que les cérémonies sacrées fussent célébrées à la cour.

Thierry III avait non-seulement des chantres, mais encore des joueurs de toutes sortes d'instruments de musique. Le moine Angrade dans la vie de saint Aubert, raconte « qu'auparavant qu'il fût évêque de Rouen, estant nourri jeune en la cour du prince et oyant à toutes heures l'harmonie de divers instruments ravy d'une dévotion ardente, il s'écriait ordinairement : O bon Dieu, combien doux sera à ceux qui révèrent ton nom la musique perpétuelle des anges! et combien doit estre agréable le concert harmonieux des âmes bienheureuses, qui chantent tes louanges au ciel, puisque tu

donnes cette industrie à tes créatures, de pouvoir ravir les esprits des hommes, qui oyent cette musique royale pour te louer et recognaistre créateur de toutes choses! »

Ne trouvant plus rien à signaler concernant la musique sous les rois mérovingiens, il nous reste à examiner l'origine probable du mot *chapelle* et quelle était à cette époque la nature du chant ecclésiastique en France.

La chape de saint Martin figurait parmi les reliques conservées avec dévotion par nos premiers souverains; quand ils partaient en guerre ils allaient eux-mêmes avec pompe la lever de dessus le tombeau du saint et ils ne la confiaient qu'à quelque grand dignitaire de leur armée. La châsse renfermant cette chape fut donc appelée pour cette raison *chapelle*, car Marculphe qui vivait sous Clovis II emploie ce mot dans la formule où il traite de la manière dont on prêtait serment de son temps. « Tunc in Palatio nostro super capellam domini Martini, ubi reliqua sacramenta percurrunt, debeant conjurare. » Dans un plaid tenu à Compiègne sous Thierry en 680, il fut ordonné que les parties jureraient dans l'oratoire du roi, sur la chapelle de saint Martin, c'est-à-dire sur la

châsse qui renfermait sa chape. Les clercs chargés de la garde de cette châsse s'appelèrent naturellement *chapelains*. Dans un autre plaid du roi Childebert III, en l'an 710, on voit que le nom de chapelle avait déjà passé à l'oratoire même du roi, où cette célèbre châsse était conservée.

Malgré les changements introduits dans le chant liturgique par le pape Grégoire-le-Grand à la fin du VIe siècle, le *chant gallican* continua à être usité dans les églises de France jusqu'au règne de Pépin. Nous nous bornerons à transcrire ici ce qu'en dit l'abbé Lebœuf dans son *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique.* « Pendant que Rome chantait dans le goût des Grecs avec les agréments que l'Italie a toujours su donner dans les arts, l'Eglise gallicane avait aussi sa méthode de chanter ; elle avait d'habiles chantres dont j'ai déjà parlé. Grégoire de Tours fait mention d'un de ces ecclésiastiques nommé Armentaire, qui savait distinguer à merveille les différentes mélodies. On ignore comment on y modulait les répons. Mais on juge par certains restes de psalmodie différents du système grégorien que son chant psal-

modique était autrement disposé que le chant de Rome. Il y avait, par exemple, un genre de psalmodie dont la dominante n'était au-dessous de la corde finale que d'un ton ou même d'un demi ton, et quelquefois cette dominante était la corde finale ; ce qui n'était pas dans le système romain, où la moindre distance de la corde psalmodique à la corde finale de l'antienne a toujours été d'une tierce mineure. »

Quoi qu'il en soit, le chant dans toutes les églises des Gaules sous les rois de la première race était fort rude et désagréable à l'oreille. De nombreux chroniqueurs ont assez vivement critiqué l'ancienne et barbare façon de chanter des Gaulois, et Agathias, historien grec du VIe siècle, s'exprime ainsi en parlant des premiers François : « Ils sont chrétiens, et sur tous autres, de la meilleure créance ; et combien qu'ils soient barbares, si semblent-ils de très-bonnes mœurs, et merveilleusement courtois et civils, n'ayant rien qui les rende différents de nous que leur habillement étrange, et leur son de voix et parole. »

II

752 — 987

PÉPIN LE BREF. — CHARLEMAGNE. — LOUIS Ier, LE DÉBONNAIRE. — CHARLES II LE CHAUVE. — CHARLES LE GROS. — EUDES. — LOUIS IV D'OUTRE-MER.

Pépin établit dans son palais un corps d'ecclésiastiques destinés à célébrer l'office divin en sa présence sous la conduite d'un chef de qui ils dépendaient entièrement. C'est ce corps qui a toujours subsisté sous le nom de *Chapelle du Roi.* » (Oroux.) D'après ce qui va suivre, nous verrons que ce monarque s'attacha particulièrement au progrès du chant liturgique et qu'il en appliqua les premières améliorations à la musique de sa chapelle.

(754.) Le pape Étienne II, abandonné des Grecs, était venu en personne requérir l'assistance de Pépin contre les Lombards ; il séjourna quelque temps en France, et avant son départ, il couronna dans l'église de Saint-Denis Pépin avec Berthe sa femme, Carloman et Charles ses enfants. A la cérémonie du couronnement, de même qu'aux saints offices célébrés suivant le rite romain par les ecclésiastiques qui avaient accompagné Etienne II, le roi de France fut vivement frappé de la mélodie grégorienne ; aussi en décida-t-il l'introduction dans les églises de son royaume. Le pape le seconda dans cette résolution en lui envoyant, une fois de retour à Rome, douze chantres qui, dit le moine de saint Gall, comme douze apôtres, devaient établir dans la France les saines traditions du chant grégorien.

Chrodegang, évêque de Metz, qui vint avec le pape à la cour de Pépin, après avoir séjourné quelques temps à Rome, fut un des premiers à adopter pour sa cathédrale, le chant et l'ordre des offices de la métropole du monde chrétien.

En 757, l'empereur Constantin Copronyme chargea ses ambassadeurs de remettre au roi

Pépin les plus riches présents, au nombre desquels figurait un orgue, le premier qu'on eût vu en France. Pépin, en ce moment à Compiègne, reçut lui-même cet instrument et le fit mettre dans sa chapelle. On a écrit « dans l'église de Saint-Corneille, » mais cette église n'ayant été construite que sous le règne de Charles le Chauve en 877, cet orgue n'a pu y être placé que plus de cent ans après sa réception à Compiègne. Quoi qu'en aient dit aussi quelques auteurs dans des descriptions emphatiques, et malgré l'inscription qu'on peut lire sur l'orgue actuel de Saint-Jacques — à Compiègne, — laquelle inscription désigne cet instrument comme celui envoyé par l'empereur d'Orient, il semble avéré aujourd'hui que la structure de ce fameux orgue nous est restée complétement inconnue.

« Pour prouver, dit Hamel dans son *Manuel du facteur d'orgues*, combien on doit se mettre en garde contre certains renseignements trompeurs, nous citerons la description de cet orgue par Turmair et l'inscription qu'on lit dans la tribune de l'orgue de Saint-Jacques à Compiègne. Selon Turmair, l'orgue donné par Constantin aurait été *une grande machine avec des claviers pour*

les mains et pour les pieds. Mais, ainsi que le fait remarquer M. Fétis, il est évident que l'auteur des Annales de la Bavière, mort en 1534, n'a fait cette description que d'après les orgues qu'il voyait dans les églises de son temps. Quant à l'inscription, toute moderne, écrite en lettres rouges et noires, que l'on a attachée sur le buffet d'orgues de Saint-Jacques, elle porte que cet instrument est celui que Pépin fit placer dans l'église de Saint-Corneille. Mais l'orgue de Saint-Jacques est un grand seize pieds en montre, dont la boiserie est évidemment du XVIIIe siècle; le positif, orné d'une montre de quatre pieds, est détaché du grand orgue. Il y avait un récit tirant son vent du grand sommier divisé en quatre parties, et des pédales séparées. Avant la grande restauration que M. A. Cavaillé a faite à cet instrument en 1846, on n'y trouvait aucun indice d'une origine reculée. Ainsi, en supposant qu'à l'époque de la destruction de l'église de Saint-Corneille, on ait transporté quelques débris de son orgue à l'église Saint-Jacques, il n'en resterait plus aucune trace qui pût justifier l'inscription qu'on y lit encore. »

Voici cette inscription:

D° Claud. Boulanger regalis hujus parochiæ rectore,
D[is] Joan. Franc. de Billy et Ægid. Laur. Genard Æedituis,
Hocce instrumentum,
Primum organum, opinione majorum, Franciæ habitum,
Idemque
Quod Constantini Copronimi missû,
Regi Pipinno Compendii tunc Commoranti olim fuerat datum
Car. Bon. Racine Organico,
Lud. Peronard Organario,
Planè fuit redintegratum ac sumptuosè amplificatum.
Anno Domini M. DCC. LXVIII.

Le pape Paul I[er], comme son prédécesseur Etienne II, se prêta avec bienveillance à la réforme que Pépin voulait apporter dans le chant liturgique. Il lui envoya un *Antiphonaire*, un *Responsorial* en même temps que quelques autres ouvrages. Siméon, un des plus habiles chantres de l'église de Rome, vint à Rouen par son ordre et y ouvrit une école de chant où Rémi, frère du roi et évêque de cette ville, plaça un grand nombre d'élèves destinés à transmettre dans les différentes villes

de France les leçons qu'ils y recevaient. Mais à la mort de George, *primicier* de l'école romaine, le Pape dut rappeler Siméon, et, comme les élèves de Rouen n'avaient pas encore acquis toute l'habileté désirable, Paul offrit de les faire venir à Rome, où il veillerait à leur entretien et à leur instruction. On accepta, et Pépin donna une nouvelle preuve de l'intérêt qu'il portait au progrès de la musique sacrée, par la manière toute paternelle dont il recommanda ces jeunes gens au Pape.

A leur retour en France, les jeunes chantres firent le premier essai du nouveau chant dans la chapelle royale. D'après l'empressement de quelques églises des Gaules à suivre l'exemple de cette chapelle, il est supposable qu'on y établit une école où la méthode romaine était enseignée, car les prêtres qui en sortirent pour occuper les siéges épiscopaux des principales villes du royaume « y portaient avec eux l'amour du chant ecclésiastique, en inspiraient le goût et en facilitaient l'étude par les bons préceptes qu'ils pouvaient en donner. L'histoire l'a remarqué en particulier de Gervolde, qui avait passé sa jeunesse à la cour en qualité de chapelain de la reine Berthe, et qui

d'évêque d'Évreux devint moine, puis abbé de Saint-Wandrille. Comme il avait une très-belle voix et qu'il avait parfaitement appris le chant pendant son séjour dans le palais, il en établit dans son monastère une école qui eut de la célébrité. »

Néanmoins, il ne semble pas que les efforts de Pépin aient été couronnés d'un plein succès, car nous voyons Charlemagne, pour obéir aux exhortations du Pape Adrien Ier (772), ordonner à bon nombre d'églises récalcitrantes d'adopter dans la psalmodie la tradition du Saint-Siége apostolique. Les quelques églises qui avaient admis les mélodies grégoriennes n'avaient pas tardé non plus à les corrompre en les mêlant au chant gallican; Jean Diacre s'exprime ainsi à cet égard: « Entre les diverses nations de l'Europe, les Allemands et les Francs ont été contraints d'apprendre et de réapprendre la douceur du chant, mais ils n'ont pu la garder sans corruption, tant à cause de la légèreté de leur naturel, qui leur a fait mêler du leur à la pureté des mélodies grégoriennes, qu'à cause de la rudesse qui leur est propre. Leurs corps d'une nature alpine, leur voix retentissant

en *éclats de tonnerre*, ne peuvent reproduire exactement l'harmonie des chants qu'on leur apprend; parce que la dureté de leur gosier *buveur* et *farouche*, au moment même où ils s'efforcent de rendre l'expression d'un chant mélodieux, par ses inflexions violentes et redoublées, lance avec fracas des sons brutaux qui retentissent confusément comme *les roues d'un chariot sur des degrés;* en sorte qu'au lieu de flatter l'oreille des auditeurs, ils la bouleversent en l'exaspérant et en l'étourdissant. »

Nous croyons devoir rappeler ici la discussion musicale qui eut lieu entre les chantres romains et les chantres français, pendant un des voyages de l'empereur à Rome. Les chroniqueurs de la chapelle royale ne sont pas d'accord sur la date précise de cette querelle; quelques-uns la placent en 787 et d'autres la font remonter à 774.

Les chantres de Charlemagne l'ayant accompagné, se moquèrent des chantres du Pape; ceux-ci soutinrent que le chant qu'ils suivaient était exactement semblable à celui enseigné par saint Grégoire, tandis que les chantres français, disaient-ils, au lieu de l'apprendre n'avaient fait que le corrompre. La discussion s'échauffa tellement que

l'empereur dut intervenir. Il termina le différend en demandant à ses chapelains : « qui avait l'eau la plus nette de la fontaine ou les ruisseaux ià esloignez de leur source? A quoi ses chapelains et ses chantres ayant fait réponse que c'était la source pour ce que tant plus les ruisseaux s'esloignent et plus ils se remplissent d'immondices. *Il faut donques*, dit Charlemagne puisque vous recognoissez la vérité, que ceux qui ont corrompu le chant ecclésiastique, retournent à la source que saint Grégoire a monstré; jugeant par cette résolution que les chantres du Pape chantaient mieux que les siens. »

Ce fut probablement après cette querelle que, suivant le moine d'Angoulême, le monarque français demanda au Pape des chantres capables de continuer en France ce qui avait été tenté sous Pépin le Bref. Le Pape lui donna Théodore et Benoît, auxquels il remit des *Antiphonaires* notés par saint Grégoire lui-même. Charlemagne à son retour plaça l'un de ces chanteurs à Metz pour l'Austrasie, et l'autre à Soissons pour la Neustrie. Il ordonna en outre à tous les maîtres de chant de son royaume d'apprendre d'eux l'art de chanter, et de leur porter leurs *Antiphonaires* à correction.

Du Peyrat, d'après le moine de Saint-Gall, donne une version différente de celle-ci; il dit que Charlemagne « voulant rétablir au chant de l'Église une même et semblable harmonie par tout l'empire, le Pape lui envoya douze chantres excellents. Ces Italiens complotèrent ensemble de diversifier tellement leurs leçons, en embrouillant leur doctrine que jamais les Français ne pourraient apprendre d'eux une même harmonie. » Après avoir été honorablement reçus à la cour, ils partirent pour leurs destinations où ils mirent si bien à exécution le plan qu'ils avaient arrêté, que Charlemagne « passant les fêtes de Noël et des Rois à Paris et à Tours et n'oyant rien de semblable à ce qu'il avait entendu l'année précédente à Trèves et à Metz, voulut curieusement ouïr les autres qu'il avait envoyés en divers lieux et les trouvant tous différents et discordant les uns des autres, il en fit sa plainte au pape Léon successeur d'Adrien. » Le saint-Père rappela ses chantres et les condamna les uns au bannissement, les autres à la prison perpétuelle; puis, craignant qu'en envoyant de nouveaux chantres romains ils ne lui jouassent le même tour, il proposa à l'empereur de députer à Rome deux clercs ayant assez d'es-

prit et d'entendement pour ne pas laisser soupçonner qu'ils fussent de sa chapelle. Il l'assurait qu'avec la grâce de Dieu ils apprendraient bientôt à chanter à la romaine ; Charlemagne suivit le conseil du pape. *Misit à latere suo duos ingeniosissimos clericos*. Ces deux ecclésiastiques revinrent quelques temps après fort bien instruits du chant grégorien. L'empereur en garda un auprès de lui pour le service de sa chapelle, et l'autre partit pour Metz à la prière de Drogon, évêque de cette ville.

Un autre moine de Saint-Gall, Ekkehardus junior, mentionne deux clercs, — probablement Théodore et Benoît, — envoyés par Adrien Ier pour rétablir en France l'intégrité du chant romain ; il nous apprend ensuite qu'après la mort de ces chanteurs, Charlemagne s'étant aperçu des différences existant, entre les chants des églises de France et celui de Metz, s'écria : *Il est temps de retourner derechef à la source !* Le Pape sur ses instances lui envoya deux chanteurs, Pierre et Romain, munis de deux Antiphonaires authentiques. Romain, pris par la fièvre pendant le voyage se réfugia à l'abbaye de Saint-Gall où il resta pour y instruire les moines, après en avoir obtenu le

consentement de l'Empereur [1]. Pierre se rendit près de Charlemagne et alla ensuite s'établir à Metz. C'est dans cette ville qu'il composa des chants de jubilation, connus sous le nom des *Séquences de Metz.*

Malgré ces récits divers, il n'en est pas moins vrai que les clercs de la chapelle impériale profitèrent des leçons données par les chantres italiens ou par les deux Français « d'esprit et d'entendement » instruits à Rome, et que la psalmodie s'y améliora beaucoup à cette époque. Leidrad, archevêque de Lyon, qui en avait été témoin, écrit à Charlemagne qu'il a établi une école où l'on enseigne le chant [2], et qu'il se conforme pour le ser-

[1] M. d'Ortigue raconte que ces renseignements d'Ekkehardus, ont mis sur la voie de la découverte de la véritable notation de saint Grégoire, et que c'est dans cette abbaye de Saint-Gall même, qu'une copie du *Graduel* authentique de ce pape a été trouvée. On ne saurait douter, ajoute-t-il, que cette copie ne soit celle apportée par Romain et qu'il plaça sur une *théca,* sur l'autel des saints apôtres. (Voir son *Dictionnaire de Plain-Chant,* page 311.)

[2] Cette école existait encore en 1776 sous le nom de *Manécanterie;* nom composé de deux mots latins *mane, cantare.* On y formait les élèves à l'étude du chant par cœur.

vice divin au rit de sa chapelle. D'autres prélats durent agir de même, car bientôt, dit un auteur du temps, on ne nomma plus le chant grégorien que la *note française*. Il est vrai qu'on n'arriva jamais en France à la perfection du chant des Italiens ; mais les chantres de l'école de Metz, qui jouissait alors d'une grande célébrité, furent ceux qui s'en rapprochèrent le plus.

Vers 811, des ambassadeurs venus de Constantinople à la cour de Charlemagne, apportèrent avec eux deux orgues, que les ouvriers de l'empereur copièrent avec soin. Il nous semble difficile d'admettre d'après l'historien qui rapporte ce fait, que ces instruments imitaient à volonté le bruit du tonnerre, le son de la lyre et celui de la cymbale. *Rugitu quidem, tonitrui boatum, garrulitatem liræ vel cymbali dulcedine coæquabat.* Quand on se reporte à la facture des orgues au commencement du IXe siècle, il faut bien voir dans cette description une exagération tant soit peu poétique. Doit-on en dire autant du récit d'Eginhard concernant un enfant prodige âgé de neuf ans, lequel acquit alors une grande réputation par son talent d'exécutant et même de compositeur sur cet instrument ?

Charlemagne témoigna donc grandement de son amour pour l'art musical. Il voulait que la musique fût enseignée dans les écoles qu'il avait établies, comme on le voit du reste au livre I des *Capitulaires* :

« *Carolus siquidem constituit in singulis monasteriis et episcopiis scholas esse, ubi ingenuorum et servorum filii grammaticam,* musicam *et arithmeticam docerentur.* »

« Ce prince allait à l'église le *matin*, le *soir*, la *nuit* et au *temps du sacrifice;* c'est-à-dire que malgré les soins et les affaires d'un empire qui embrassait la plus grande partie de l'Europe, il assistait à toutes les heures de l'office divin. Chaque fois qu'il s'y rendait, ses clercs, après avoir tout préparé, venaient le prendre sous le portique, ou l'attendaient dans l'église même. Il se tenait au milieu d'eux ; et comme s'il eût été leur maître de cérémonies, lorsqu'il y avait quelque leçon à chanter, il désignait lui-même le lecteur, soit avec la main, soit avec une baguette, et lui faisait pareillement signe quand il fallait finir. » (*Eginhard.*) Un autre chroniqueur dit que Charlemagne indiquait sa volonté que le chantre cessât « avec un bruit du gosier. »

Pour compléter les preuves de la sollicitude que ce grand monarque apportait à tout ce qui concernait la musique de sa chapelle, nous emprunterons à l'abbé Oroux l'anecdote ci-après et nous la ferons suivre d'un autre récit d'un auteur contemporain, le moine de Saint-Gall.

« La veille de la Saint-Martin, Charlemagne avait nommé à un évêché un de ses clercs. Celui-ci fort content, alla aussitôt faire part de sa nomination à ses amis et les invita à souper le même soir. Le repas fut gai et poussé si avant dans la nuit que le nouvel évêque manqua de se trouver à Matines, où il devait chanter le répons : *Domine, si adhuc populo tuo*, etc. Lorsque l'on fut à cet endroit de l'office, il y eut dans le chœur un grand silence dont Charles, qui était présent, demanda la raison. On la lui dit. En même temps un clerc de basse extraction et peu estimé à cause de cela de ses confrères, s'avança et chanta le répons. Le roi indigné de la négligence du premier, jugea qu'il n'était pas propre pour l'épiscopat, puisqu'il n'avait pas la force de sacrifier son plaisir à ses devoirs. Il révoqua sa nomination et donna l'évêché à celui qui avait suppléé au défaut du nommé. »

Voici maintenant la seconde anecdote qui nous montre Charlemagne beaucoup plus indulgent.

Un clerc qui voyageait de ville en ville réussit, quoique peu habile dans l'art du chant, à entrer dans la chapelle de l'empereur. A la première cérémonie à laquelle il assista, le *Paraphoniste* — maître des chœurs — le voyant rester muet, interdit et la bouche béante, comprit que ce malheureux n'avait aucune connaissance du chant usité à la cour. Il le menaça de son bâton de mesure, s'il ne chantait immédiatement ; alors notre pauvre clerc, croyant se tirer d'affaire, remua la tête, et ouvrit la bouche démesurément à l'imitation des autres chantres. Ceux-ci s'aperçurent du stratagème et en rirent entre eux ; mais l'empereur qui voyait tout et comprenait les perplexités du choriste, ne témoigna en aucune façon ce qu'il pensait de cette nouvelle manière de chanter. Aussitôt l'office terminé, il fit venir l'ingénieux artiste et lui dit : « Brave clerc, je vous remercie de votre chant et de votre peine. » Puis il le congédia après lui avoir fait compter une livre pesant d'argent.

On a attribué à Charlemagne l'hymne : *Veni, creator Spiritus*. Cependant quelques historiens

ont pensé que cette composition était de saint Ambroise.

Louis Ier le Débonnaire, qui succéda à son père en 814, était versé dans la connaissance des belles lettres ; mais, pénétré d'une grande dévotion, il s'appliqua plus particulièrement à l'étude des Saintes Écritures et fit de la psalmodie son occupation favorite. « Prosterné dès le matin dans la chapelle, la face contre terre, priant Dieu avec ferveur, souvent avec larmes, il mêlait sa voix à celle de ses clercs et excitait leur assiduité aux différentes heures de l'office divin par la sienne. »

Baudry, duc de Frioul, lui amena de Venise un prêtre grec d'origine, nommé George, fort expert dans l'art de faire des orgues, et Adulfus, que Gaguin appelle *Quæstorem Palatinum*, reçut l'ordre « de lui bailler tout ce dont il aurait besoin pour en fabriquer, avec charge de lui payer ses gages et l'appointement que l'empereur lui donnait. » Cet orgue fut placé dans la belle église d'Aix-la-Chapelle, et c'est sans doute à cet instrument ou à celui de Charlemagne, mais non à celui de Pépin, que Walafried Strabon a attribué

une telle puissance harmonique, qu'une femme en perdit la vie dans les transports qu'il lui causa.

Dulce melos tantum vanas deludere mentes
Cœpit, ut una suis decedens sensibus ipsam
Fœmina perdiderit, vocum dulcedine, vitam.

Le même Walafried Strabon nous apprend aussi que l'impératrice Judith, femme de Louis, savait toucher de l'orgue.

Louis, avec ses idées religieuses et son goût pour la musique ne manqua pas de donner la plus grande attention à tout ce qui pouvait augmenter la majesté du culte; aussi continua-t-il la protection que son père avait accordée au chant ecclésiastique. Par son ordre, Amalaire, surnommé *Symphosius*, à cause de ses études musicales faites avec passion à l'école de Metz, partit pour Rome, chargé d'en rapporter un nouvel exemplaire de l'*Antiphonaire*. Le pape Grégoire IV avait donné le seul qui lui restât à Vala, cousin germain naturel de Charlemagne et abbé de Corbie. Amalaire se rendit à l'abbaye de Corbie, et après y avoir compulsé les livres français avec

ce dernier *Antiphonaire*, il composa son ouvrage *De Ordine Antiphonarii.* Agobard, archevêque de Lyon, écrivit contre Amalaire les livres intitulés : *De Psalmodia ; De Correctione Antiphonarii ; Liber adversus Amalarium*; et Heliascar, chancelier de Louis I[er], mit en ordre vers la même époque l'*Antiphonaire* romain à l'usage de plusieurs Églises.

Théodulfe, évêque d'Orléans, s'étant mêlé aux conspirations tramées contre le roi, fut condamné à une prison perpétuelle à Angers. Poëte et musicien habile, il cherchait à oublier les ennuis de sa captivité, en composant des hymnes qu'il chantait ensuite d'une voix plaintive. Louis I[er], passant près de la prison, au moment où Théodulfe chantait sa dernière composition, l'hymne *Gloria, laus et honor*, s'arrêta pour l'entendre et fut si vivement impressionné par les accents du prisonnier, qu'il lui accorda la liberté immédiatement. C'est cet évêque musicien qui avait baptisé un des chantres de son église, du titre de *Vox taurina.*

(840) Suivant Flodoard, « Charles-le-Chauve composait aussi bien qu'il savait la musique. » A

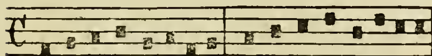
la fin de son règne, il fit construire à Compiègne une église magnifique; il l'enrichit d'ornements précieux, de vases d'or et d'argent, et de quantités de reliques (877). Cette église placée d'abord sous l'invocation de la Mère de Dieu, prit ensuite le nom de Saint-Corneille, des restes de ce saint martyr qui y furent transportés ainsi que ceux de saint Cyprien, avec l'autorisation du pape Jean VIII. Le roi y établit cent clercs, et voulut qu'on y chantât les saints offices en conservant les bonnes traditions.

Lors de la cérémonie qui eut lieu pour la réception du Saint-Suaire, dont Charles-le-Chauve dota également Saint-Corneille, on le vit figurer parmi les évêques et s'il faut en croire quelques titres anciens, il composa pour cette circonstance une messe et un répons. On lui attribue également la composition de l'hymne : *O quam admirabilis.*

(884) Malgré un violent mal de tête habituel, qui dégénéra parfois en accès de démence, Charles-le-Gros aimait à chanter les psaumes. Après la honteuse capitulation de Montmartre, abandonné de son armée et délaissé de tous les

siens, il serait mort de misère sans les secours que lui prodigua un des musiciens de sa chapelle. « Quelques temps après, Luitberg, archevêque de Mayenne, conféra au roi un canonicat pour vivre. »

Un manuscrit du Xe siècle, — *Cantica et Hymni*, — provenant de l'abbaye de Moissac et conservé dans la bibliothèque du commandeur de Rossi à Rome, contient, au folio 75, le chant suivant composé vers 888, pour le couronnement d'Eudes [1].





Les faits intéressant la chapelle-musique nous manquent jusqu'à l'avénement des Capétiens;

[1] Voy. Danjou. — *Revue de la Musique religieuse*, août 1847.

nous signalerons cependant les Traités de musique d'Hucbald [1] moine de Saint-Amand, lesquels écrits vers 900, contiennent un nouveau système de notation, et celui de Marquard moine d'Esternach près de Trèves, dont le roi de France accepta la dédicace en 934.

Nous raconterons aussi une anecdote qui prouve que Louis IV d'Outre-mer n'eut aucune influence sur le chant liturgique de son temps.

Foulques II le Bon, comte d'Anjou, avait une dévotion particulière pour saint Martin de Tours; il se fit recevoir chanoine et composa douze répons en l'honneur de ce saint. Assistant aux cérémonies, vêtu comme les autres chanoines, « il lisait et chantait avec tant de grâce que personne ne l'égalait. » Dans un voyage qu'il fit à Tours, Louis IV, en ayant ri avec ses courtisans, le dévot comte d'Anjou, lui écrivit cette lettre aussi laconique que bien sentie. « *Sachez, sire, qu'un roi non lettré est un asne couronné.* »

[1] Hucbald composa dans sa jeunesse un poëme à la louange des chauves, — *Æglogа de calvis*, — dont tous les mots commencent par un C; il le dédia à Charles-le-Chauve. Ce poëme très-bizarre a été publié plusieurs fois aux XVIe et XVIIe siècles.

Louis qui n'était rien moins que savant, eut cependant la générosité de convenir de la justice du reproche. « *Vraiment, il a raison*, répondit-il, *car aux Rois, Ducs et Comtes est science plus convenable qu'à leurs inférieurs et vassaux.* »

III

987 — 1328

HUGUES CAPET. — ROBERT-LE-PIEUX. — PHILIPPE-AUGUSTE. — LOUIS IX. — PHILIPPE IV LE BEL. — LOUIS X LE HUTIN. — PHILIPPE V LE LONG. — CHARLES IV LE BEL.

Si Hugues Capet, empêché par les difficultés qu'il eut à combattre pour fonder sa dynastie, ne prit aucun soin de la musique de sa chapelle, son fils et successeur Robert-le-Pieux, s'en occupa au contraire, avec toute la sollicitude d'un roi religieux, poëte et compositeur.

Ce prince était d'une charité inépuisable et ses bonnes œuvres lui valurent, dit-on, le don des miracles. Les malades se trouvaient toujours en foule sur son passage et Helgaldus nous raconte :

« qu'un jour de Pâques, comme il s'allait mettre à table, Robert fit miraculeusement revenir la veüe à un aveugle, en lui iettant contre les yeux de l'eau dont il lavoit ses mains. » Très-assidu aux exercices religieux, on le voyait dans sa chapelle, revêtu d'une chape de soie qu'il avait fait faire exprès, tenant à sa main le sceptre royal qui était d'or, couronne en tête, chantant avec les chapelains et animant tout le chœur par sa voix et par ses gestes. Quand il assistait à quelques grandes solennités religieuses célébrées dans d'autres églises que la chapelle du palais, il mêlait également sa voix à celles des chantres. En voyage, il faisait porter un oratoire en forme de tente, et il y chantait les louanges de Dieu.

Robert, employait ses heures de loisir à lire le psautier et à étudier la liturgie; mais l'occupation qui lui était la plus agréable, était la composition d'hymnes, de séquences et de répons. On lui attribue l'hymne, *Chorus novæ Jerusalem*; la prose de l'Ascension, *Rex omnipotens die hodiernâ*; celle de la Pentecôte, *Sancte Spiritus adsit nobis gratia* [1]. Quelques-uns de ses répons

[1] Quelques historiens l'ont cité comme auteur de l'hymne *Veni, sancte Spiritus et emitte celitus*, etc. Mais

ont été longtemps chantés dans plusieurs églises, et le sont peut-être encore. Les plus connus sont: *Judæa et Jerusalem* pour la fête de Noël ; *Cornelius centurio* [1] pour la fête de saint Pierre; *O constantia martyrum* en l'honneur des saints martyrs. Le roi composa ce dernier répons, pour en finir avec les importunités de sa femme Constance. Cette reine exigeante et volontaire, trouvait naturel que son royal époux consacrât son talent à chanter ses louanges; mais ne comprenant pas le latin, elle fut trompée par le premier mot et accueillit naïvement la nouvelle composition de Robert, comme une marque de condescendance à

on la croit du pape Innocent III, ou d'Hermann dit Contractus, moine de Reichenau. L'abbé Lebœuf attribue également à Robert les *Antiphonæ versificatæ,* huit antiennes qu'on chantait autrefois en France, aux trois nocturnes du dimanche. L'antienne : *Pro fidei meritis*, etc., serait aussi de ce prince, suivant Alberic.

[1] « Robert était allé par vœu à Rome, vers l'an 1020, et assistant à la messe célébrée par le Pape, lorsqu'il alla à l'offrande, il présenta, enveloppé d'une étoffe précieuse, son beau répons écrit et noté de sa main, *Cornelius centurio*.. Le Pape ordonna que ce répons serait désormais chanté en l'honneur de saint Pierre. » (Trith., chronic. *Hirsaug.*, t. 1er, p. 141.)

ses désirs. Ces différentes productions qui ont quelquefois mérité à leur auteur le titre de *Théologien*, et celui du *plus docte des Rois*, étaient d'abord chantées à la chapelle royale, puis répandues dans les églises de France.

Le moine, auteur de la chronique de Saint-Bertin, dit que Robert « assiégeant certain chasteau le jour de la fête de saint Hippolyte, pour qui il avait une dévotion particulière, quitta le siége afin de venir à l'église de Saint-Denis diriger le chœur pendant la messe; et tandis qu'il chantait dévotement avec les moines, *Agnus Dei, dona nobis pacem*, les murs du chasteau assiégé tombèrent subitement, et l'armée du roi en prit possession; ce que Robert attribua toujours aux mérites de saint Hippolyte. »

La nouvelle méthode de Gui d'Arezzo n'a été connue et adoptée en France qu'au commencement du XIIe siècle. Maître Radulfe, qui l'enseigna en 1107, causa le plus grand étonnement à ses contemporains « en faisant chanter au premier coup d'œil des pièces qu'on n'avait jamais vues. »

Toutefois, faute de documents concernant la

Chapelle-Musique sous les successeurs de Robert, nous devons franchir un espace de près de deux siècles, pour arriver au règne de Philippe-Auguste; nous retrouvons alors les membres de sa chapelle à la bataille de Bouvines, où ils l'avaient accompagné. (1215) Guillaume le Breton, dans ses *Philippidos*, raconte qu'après que le roi eut fait sa harangue militaire aux soldats et qu'il leur eut donné sa bénédiction, lui [1] et un autre chapelain placés derrière Philippe-Auguste et assez près de sa personne, mêlèrent leurs voix aux bruit des trompettes, en chantant successivement les psaumes *Benedictus meus Deus*, *Exsurgat Deus* et enfin *Domine, in virtute*. Les gémissements et les cris des combattants couvraient bien un peu leurs voix; cependant, ajoute Guillaume-le-Breton, « nous ranimâmes de notre mieux la confiance des soldats, en leur faisant sentir l'avantage

[1] Une partie de l'ouvrage de Guillaume le Breton, ayant été imprimée sans avis préalable à la suite de quelques éditions du livre de Rigordus (*De gestis Philippi Augusti*), plusieurs auteurs ont pu croire en lisant : « *Capellanus qui scripsit et quidam clericus,* » qu'il s'agissait de Rigordus. Du reste, celui-ci n'a jamais été chapelain du roi; il s'intitulait médecin, historiographe et moine de Saint-Denis.

qu'ils avaient de combattre pour un monarque protecteur de l'Eglise, contre des princes qui en avaient toujours été les oppresseurs. » Le même narrateur rapporte que pendant cette guerre, un chapelain du roi fut tué dans une rencontre, et qu'il fut très-regretté.

Les annales historiques renferment des détails assez circonstanciés sur la vie de Louis IX ; nous leur emprunterons seulement les faits qui ont de l'intérêt pour la musique religieuse, à la cour de ce saint monarque.

On y voit que ses chapelains l'accompagnèrent à la croisade et qu'ils s'embarquèrent avec lui à Aigues-Mortes le 25 août 1248 « Quand les clercs et les prouvères furent entrés dans la nef, dit Joinville, le mestre notonnier leur cria : *Chantez de par Dieu;* et ils s'écrièrent touz à une voix : *Veni creator Spiritus.* »

Avant de quitter la Palestine le roi voulut faire un pèlerinage à Nazareth. Il y arriva la veille de l'Annonciation et le lendemain, nous raconte Nangis, « comme dévotement il fit chanter la messe, et solempnement glorieuses vespres et matines, et tout le service à *chant* et à *déchant*,

à ogre et à trebbe [1]; à l'autel où li angres [2] fit l'annonciation à la Vierge Marie fu la messe chantée et ilucques reçut moult dévotement son sauveur. »

Quoique certains auteurs aient dit que les premiers essais du chant à plusieurs parties dans la chapelle royale dataient de Philippe-le-Bel, ce qui précède permet au contraire de faire remonter l'introduction du *déchant* à la cour, au moins au règne de Louis IX.

Ce prince entendait matines tous les jours et trois messes, « dont une des morts qui se disait sans chant, excepté les jours anniversaires de la mort d'un des membres de la famille royale ; une seconde et une troisième chantées *avec la note;* on disait ensuite les autres heures canoniales, chacune dans le temps convenable. » Le roi assistait à tout, récitant à voix basse l'office avec un de ses chapelains, tandis que les autres le chantaient. Le souper était suivi immédiatement de complies. « Chascun jour quand complies de la Mère de Dieu était dite, les chapelains chan-

[1] Chant à plusieurs parties. — Avec orgue et instruments à cordes.

[2] Ange.

toient ilecques mesmes une des antiennes de Nostre-Dame moult sollempnelment et à note ; c'est à scavoir aucune foiz, *Salve*, *Regina*, aucune foiz une autre avecque l'oraison que l'on doit dire après, si comme il est accoustumé à dire. »

Louis n'interrompait ces pieux exercices, ni pendant ses voyages, ni quand il était malade. « Il fesoit chanter en chevauchant à haute voiz à note les mêmes heures à ses chapelains, et il les disoit avec un chapelain à basse voiz. Et combien que li benoiz roi fust malade, il fesoit tousjors chanter ses chapelains en sa chapelle sollempnement les heures, et deux autres clercs, ou religieux disoient les heures de jour et de Nostre-Dame de lez son lit, où il gisoit. Il disoit les vers d'une part, et les autres d'autre. Et quand il estoit faible qu'il ne povoit parler, il avait un autre clerc de lez lui, qui pour lui disoit les siaumes. »

Enfin, ce grand monarque qui déploya toujours une grande magnificence pour les fêtes de la cour, prenait encore plus à cœur la majesté des cérémonies religieuses célébrées dans sa chapelle. Il choisissait lui-même ceux de ses cha-

pelains qui devaient chanter la messe ou remplir quelques fonctions importantes, et, les jours de grandes fêtes, il voulait que ce fût un évêque qui officiât. Dans ces circonstances, on augmentait même le nombre des choristes en faisant venir des chantres étrangers à la chapelle royale.

Philippe III, qui semble ne pas avoir encouragé la musique religieuse, eût cependant plusieurs ménestrels à son service. Nous trouvons dans une première ordonnance de *l'ostel* de Philippe IV le Bel, (1285) les noms des trois chantres à déchant, appelés clercs de la chapelle. Ces noms sont ceux de Thomas de Beis, Jehan de la Fontaine et Raoul de Maante. Soit que ces artistes aient quitté le service du roi, ou aient cessé de vivre, une seconde ordonnance de 1313, indique comme occupant le même emploi Jean Belin, Thomas de Corbolio et Robert de Charancies.

A la cérémonie qui suivit la canonisation de saint Louis, la châsse qui renfermait ses os fut portée en procession par les prélats, par le roi, puis par les princes ses frères. Pendant la marche, on chantait en musique les principales actions du glorieux monarque. A la même époque, Philippe le

Bel transforma en couvent la maison royale de la Neuville et y fit construire une église sous l'invocation de *Saint-Louis de Royal-Lieu*. Les religieux de Royal-Lieu prirent le titre de Chapelains du roi. «Seuls, ils avaient le droit de chanter dans les rues, et d'excommunier tous ceux des autres moines qui tenteraient d'usurper cet étrange privilége.» L'histoire ne dit pas si on leur donna l'occasion de sévir aussi rigoureusement.

Louis X aima la musique, et fut un des premiers rois de France qui eurent des joueurs d'instruments attachés à leur cour. Il en eut jusqu'à six ayant chacun 3 sous par jour (III s. *per diem*)... mais laissons de côté ces musiciens considérés comme les premiers membres de l'institution appelée depuis *Musique de la chambre du roi*, pour nous occuper spécialement de notre sujet.

Une ordonnance sur la composition et les gages des officiers domestiques de l'hôtel de Louis X, le Hutin (1315), nous apprend que Thomas de Corbolio et Robert de Charancies avaient été nommés *chapelains*, c'est-à-dire premiers chantres à déchant, et que les trois clercs étaient

Robert de Pissiaco, Jehan le Cauchois et Robert de Poissy [1].

Jean Ier, fils de Louis X, n'ayant vécu que huit jours, son oncle Philippe le Long lui succéda en 1316. Ce prince ne prêta que peu d'attention au chant de sa chapelle; un règlement de l'hôtel donné par lui en 1317, dit que, outre le droit de prendre part aux distributions de vêtements, constaté par des états précédents, ses ménestrels avaient *bouche à la cour* : « Item menestreux mangans à court ainsi qu'ilz vouldront. »

Son successeur, Charles IV le Bel, donna des preuves de son goût pour la musique ; il augmenta le nombre des musiciens ordinaires de la cour, mais nous n'avons pu trouver aucun renseignement sur l'état de la Chapelle-Musique sous son règne.

[1] On désignait alors beaucoup d'individus par leur nom de baptême en y ajoutant celui du pays où ils étaient nés. Ainsi Corbolio (Corbeil), — Pissiaco (Poissy, *Pissiacum* en latin), — le Cauchois (du pays de Caux), etc., etc.

IV

1328 — 1515

PHILIPPE VI. — JEAN II. — CHARLES V. — CHARLES VI. — CHARLES VII. — LOUIS XI. — CHARLES VIII. — LOUIS XII.

Les clercs de la chapelle de Philippe VI furent assez heureux pour lui rendre un service signalé, lors de la guerre de Flandre (1328). Campée près de Cassel, l'armée française, avant d'en venir aux mains, faisait bonne chère et passait la nuit en danses et en concerts. Un des chefs de l'armée de Flandre, nommé Zennequin, mettant à profit une trêve de quelques jours, venait vendre du poisson aux Français ; c'était peut être un des spirituels Flamands qui avaient

planté sur les murs de Cassel un étendard, portant un coq et le distique suivant :

> Quand ce coq chanté aura,
> Le roi Cassel conquerra.

Toujours est-il, que cet ingénieux marchand de poissons s'imagina, en voyant l'état de torpeur où l'armée française se trouvait plongée à la suite des excès de la nuit, d'enlever le roi et tout son quartier. Il s'avança lui-même à la tête de sa troupe, lui recommandant « de marcher paisiblement sans point de noise. » Le massacre était commencé et de grands cris s'élevaient de toutes parts, lorsque Philippe, qui doutait d'abord des premiers avis que lui avait donnés son confesseur Nicolas Gorrand, fut bientôt forcé de se rendre à la réalité. Dans le premier désordre, causé par cette attaque inattendue, et ne trouvant ni écuyer, ni chevalier pour le revêtir de son armure, il eut recours à ses chapelains et à ses clercs ; ceux-ci s'en acquittèrent de leur mieux. Armé par leurs mains et soutenu de leurs vœux, le roi remporta une victoire éclatante. « Aucun ne recula, dit Froissard ; tous furent tués et

morts l'un sur l'autre, sans yssir de la place dans laquelle la bataille commença. » Philippe, à l'issue du combat et sans quitter ses armes, fit chanter dans sa tente le *Te Deum*, une antienne à la sainte Vierge et une autre à saint Denis. Puis de retour à Paris, « il entra tout armé sur son destrier en l'église de Nostre-Dame et lui offrit le dit cheval et ses armes en oblation. »

Après une maladie de son fils, Jean, duc de Normandie, Philippe VI alla en pèlerinage à pied de Taverni à Saint-Denis, et entendit une messe dite par l'abbé de ce couvent. On remarque dans la relation qui nous en a été conservée « qu'il fit psalmodier le soir en sa présence l'office de Saint-Denys par quelques religieux détachés du chœur *et non par ses chapelains.* » Ces derniers mots soulignés donnent à croire que ce fait parut extraordinaire, et que les chapelains du roi jouissaient par conséquent de certaines prérogatives, pour la célébration des offices divins à la cour.

Philippe, peu amateur de musique, réduisit le nombre des musiciens de sa chapelle, car dans l'état des gages de sa maison, on ne voit que quatre chantres à *plaint-chant* et à *déchant*. Ces

artistes recevaient chacun onze sous par jour; ils se nommaient Pierre de Suzay, Raoul des Champs, Guillaume Daubenton et Pierre Lepiart. Denys le Grand, qui de simple clerc de la chapelle devint premier chapelain, a été loué par un de ses contemporains « pour sa prudence, pour la beauté de sa voix et poûr son livre *le Vol du faucon.* »

Les règlements de la maison des enfants de chœur de la Sainte-Chapelle, signés par Le Tourneux, secrétaire de Philippe VI, portent que *la Sainte-Chapelle doit avoir de coutume ancienne, huit enfants de chœur et deux maîtres, dont l'un appelé Maître de chant, pour leur apprendre l'usage de bien chanter avec le chœur, à chanter en motets et à chanter en parties.*

Les discordes intestines qui troublèrent le règne de Jean II, ne permirent pas à ce prince de donner plus d'éclat à la musique de sa chapelle qu'elle n'en avait eu sous Philippe VI. Le personnel de l'oratoire royal se composait de trois chapelains, de trois clercs et de quatre aides de chapelle; Jean de Chartres avait le titre de premier chapelain.

Dès son avénement au trône, Charles V, qui, n'étant encore que duc de Normandie avait déjà des musiciens à son service, continua la protection qu'il avait toujours accordée à la musique, et la fit concourir plus encore à la pompe des solennités religieuses, qu'à celle des fêtes de la cour. Ainsi, à la cérémonie de son sacre, qui eut lieu à Reims le 19 mai 1364, il fit exécuter une messe à déchant à quatre parties, composée expressément pour la circonstance par Guillaume de Machau. La naissance de son fils (en 1368) fut aussi célébrée « en sa chapelle, par toutes églises de Paris, à Nostre-Dame et ailleurs à grant sonnerie, en chants glorieux et mélodieux, il fist dire laudes et grâces à Nostre-Seigneur. »

Ce monarque, ayant confié le commandement de ses armées à Olivier de Clisson et à Duguesclin, put se livrer entièrement à son goût pour les arts. Il se mêla d'architecture [1], et quant à la musique, « qui est la science des sons accordez

[1] Charles V dirigea la construction d'un assez grand nombre d'édifices religieux. Il rehaussa le portail de la chapelle de la reine au Louvre, d'une statue de Notre-Dame environnée de neuf anges, parmi lesquels il en fit représenter plusieurs *jouant des instruments*.

par notes minimes, entendoit tous les points si entièrement, que aucun descort ne lui peust être mucié. » Christine de Pisan, qui nous fournit ces lignes, ajoute encore en nous parlant des habitudes journalières de Charles V :

« Après lui pigné, vestu et ordonné selon les jours, on lui apportoit son bréviaire, et le chapelain lui aidoit à dire ses heures canoniaux selon l'ordinaire du temps. Environ huit heures il alloit à la messe qui estoit célébrée à chant mélodieux et solempnel. Retrait en son oratoire en cette espace estoit continuellement basses messes devant lui chantées. » Puis plus loin : « Cestuy Roy célébrait les festes des saints, en services mélodieux de chant dont il avoit souveraine chapelle, laquelle il tenoit richement et honnestement de toutes choses et à chantres, musiciens, souverains et honorables personnes [1]. »

La musique de cette chapelle, complètement réorganisée en même temps que celle de la cham-

[1] Castil-Blaze, quoiqu'il cite Christine de Pisan, a prêté par erreur ces pratiques religieuses et musicales à Philippe VI (page 35). C'est bien à Charles V, que cette femme-poëte les attribue dans son *Histoire de Charles V.*

bre, lorsque Charles V fut couronné roi de France, se composait, suivant une ordonnance de mai 1364: de cinq clercs recevant chacun sept sous par jour, et de huit aides de la chapelle qui n'avaient que quatre sous par jour. Les clercs étaient : Arnoult de Grandpont, Jean de Vernon, Jean Hemon, Nicolle de Loz et Simon Bernaraille. Les aides se nommaient : Thévenin de Troismons, Bertrand de Blois, teneur (tenor), Jean de Rinel, Jean de Bruxeray (contra) Thomas la Canne, Jacquet Bonbaroche, Guillaume Calletot et Guernot de Berron. Ces chantres étaient obligés de *chanter à déchant les dimanches, faistes* (fêtes) *et bons jours* et de *réciter à plains-chantz avecque ou sans quintoys les autres jours*.

Ces dernières lignes, d'après M. Fétis, indiqueraient l'époque d'un progrès remarquable dans la musique d'église. Nous empruntons à cet auteur les réflexions suivantes sur l'état du contrepoint dans la seconde moitié du XIVe siècle. « Les chansons d'Adam de la Hale prouvent que déjà l'art d'écrire s'était perfectionné vers 1280, et que la musique à plusieurs parties avait dès lors une certaine régularité de formes qui n'était plus de la *Diaphonie*. L'art d'écrire était aussi arrivé à

un degré de perfection remarquable dans la seconde moitié du XIVe siècle, parmi les musiciens italiens. Toutefois, il ne paraît pas que ces progrès aient été partout les mêmes, car la diaphonie ou la succession de quintes et d'octaves se font encore remarquer en beaucoup d'endroits de la messe à quatre parties de Guillaume de Machau. Peut-être l'usage exigeait-il que la musique qu'on chantait au sacre des rois fût de cette espèce ! Quoi qu'il en soit, le passage cité plus haut, prouve que le véritable déchant ou contrepoint régulier à quatre parties s'était introduit dans la chapelle des rois de France, et que ce déchant perfectionné servait pour les dimanches et fêtes solennelles. Quant à ce qui est dit de l'obligation des chantres de réciter à plain-chant *avecque ou sans quintoye*, cela prouve que la diaphonie n'était plus alors considérée comme de véritable déchant, et que l'usage en était resté seulement aux jours ordinaires, car *quintoyer* était dès le XIIIe siècle synonyme de déchanter en succession de quintes. »

En 1372, Philippe de Maizières; gentilhomme français au service du roi de Chypre, ayant été envoyé par son souverain à la cour d'Avignon, sou-

mit au pape Grégoire XI un office noté en musique, sous le titre de *La Bienheureuse Vierge Marie, en mémoire de ce qu'à l'âge de trois ans elle fut présentée au Temple par ses parents.* C'était celui dont l'Eglise d'Orient se servait pour la célébration de cette fête le 21 novembre. Le Saint-Père, après l'avoir fait examiner par une réunion de cardinaux et de théologiens, approuva cet office, et permit que la fête de la Présentation de la Vierge fut désormais solennisée dans toute la chrétienté. Il en donna lui-même l'exemple, en la faisant célébrer le 21 novembre de la même année par les frères mineurs d'Avignon.

L'année suivante, Philippe de Maizières présenta le même office à la cour de France, et sur le récit de ce qui s'était passé à Avignon « Charles pénétré de joie en apprenant une nouvelle propre à flatter sa tendre dévotion pour la Mère de Dieu, » voulut aussi célébrer la nouvelle fête dans sa chapelle. Pierre, abbé de Conches, nonce du pape y prêcha et le roi déploya dans cette fête la plus grande magnificence.

Avant de quitter le règne de Charles V, nous

croyons devoir citer encore quelques passages de Christine de Pisan. Ces citations, sans doute étrangères à la musique religieuse, offrent, on le reconnaîtra, quelques particularités assez curieuses pour l'histoire musicale de l'époque qui nous occupe. Notre auteur, après avoir vanté la sobriété de Charles V, écrit : « Et à l'exemple de David, *instrumens bas* pour resjouir les esprits, *si doulcement jouez* comme l'art de musique peut mesurer son, oyait volontiers à la fin de ses mengiers. » En parlant des grandes fêtes qui furent données au fils de l'empereur de Rome, lors de sa visite à la cour de France, Christine dit encore : « Après soupper se retray le Roy, avec lui le filz de l'Empereur et tant de barons comme entrer y pot, en la chambre du Parlement, et là joüerent *selon la coustume* les ménestriers *de bas instrumens si doulcement comme plus peut.* »

Quand il se sentit près de mourir, Charles V fit placer vis-à-vis de lui la couronne d'épines, — qu'on avait apportée de la Sainte-Chapelle — et à ses pieds la couronne royale. Puis il entendit la messe, dite par son ordre *à chants mélodieux et orgues.*

Pendant la minorité de Charles VI, l'organisation de la chapelle royale subit de grands changements. Plus tard, on trouve plusieurs ordonnances relatives aux musiciens de la chambre; mais les renseignements sur la Chapelle-musique de ce règne nous font entièrement défaut. Il est assez probable, du reste, que les vicissitudes de ce malheureux roi et l'obligation de réduire les dépenses de sa maison qui lui fut imposée par les événements, ne lui permirent pas de donner aux cérémonies religieuses de la cour les soins que son prédécesseur leur accorda toujours.

Nous apprenons cependant par une charte de Charles VI, qu'il ordonna que la *Chantrerie* [1] de la Sainte-Chapelle serait élective. On lit dans ces titres : *Officium cantoris...... Quod ex sui institutione debet per canonicum, notabilem virum, musicum exerceri.* Puis il est dit que le chantre *ex sui officii debito et fundatione, singulos Capellanos et clericos instruere debet, et corrigere in lectura, cantu, discantu et accentu.*

[1] Cette institution avait été fondée en 1319 par Philippe-le-Long.

Si Charles VI ne paraît pas avoir encouragé la musique religieuse, nous voyons que son fils le dauphin, Louis, duc de Guyenne (mort en 1415), entretint un certain nombre de chantres pour sa chapelle; un extrait des comptes de François de Nerly, receveur et trésorier de ce prince, nous en fournit la preuve. Ainsi, la chapelle-musique du Dauphin se composait de six chantres à déchant appelés chapelains, et dont voici les noms : Jacques Hemer, Jehan François, Jehan de Varignies, Erard le Feure, Jehan Goswin et Pierre Hutin. Au commencement de 1415, le nombre de ces chantres fut porté à huit par la nomination de Pierre Barepas et Jehanin Vinet. Il y avait aussi des enfants de chœur attachés à cette chapelle et placés sous la direction de Quentin Caveron, chanoine de Saint-Quentin ; ils chantaient le dessus ou *superius* du déchant et se nommaient : Jehan Beaugendre, Jehan Maresse et Normanorum. C'est la première trace des *pages de la chapelle*, qui figurèrent plus tard dans la musique des rois de France.

(1422.) Il est admissible que Charles VII donna quelque attention au chant de la chapelle royale ;

si on ne trouve dans les états de sa maison aucune indication de musiciens, les comptes qui furent dressés à l'occasion de ses obsèques nous en fournissent une liste assez nombreuse. En voici le détail :

Compte des officiers de la maison de Charles VII qui ont eu des robes et chaperons faits de drap noir pour les obsèques et funérailles du corps du feu roy, l'an 1461.

CHAPELLE

Les XVI chapelains de la chapelle dudit seigneur qui ont eu dix-huit robes longues et autant de chaperons, les quatre premiers à 3 escus l'aulne, et les autres à 2 escus l'aulne :

PRÊTRES OU CHANTRES

1° Johannes Okeghem, *premier*,
2° Jehan Parnant,
3° Hugues Poulain,
4° Estienne de Clamanges,

5° Jehan de Lannoy,
6° Jehan Marchant,
7° Jehan Louvet,
8° Jehan Cousin,
9° Jehan Leclerc,
10° Pierre Cuiller,
11° Jehan de Fontenay,
12° Jehan de Pernes.

CLERCS

13° Martin Courtois,
14° Vincent Lekent,
15° Estienne de Roulhe.

Jehan Okeghem [1] est le premier grand musicien qui ait fait partie de la chapelle royale; mais ce célèbre contre-pointiste, dont les compositions ont eu une grande influence sur la musique des XVe et XVIe siècles, semble avoir quitté la cour après la mort de Charles VII pour se retirer à l'abbaye de Saint-Martin de Tours. Son nom, à partir de cette époque, n'existe plus dansles comptes de la

[1] Ce musicien naquit en Belgique, à Bavay ou à Termonde, vers 1430.

maison du roi; cependant, comme nous le verrons plus loin, le titre de chapelain du roi paraît lui avoir été conservé sous les règnes de Louis XI et de Charles VIII.

Dès la fin du XIVe siècle, les princes apanagistes luttèrent de luxe avec la cour de France, et différents comptes de leurs maisons indiquent amplement, qu'eux aussi tenaient à honneur d'avoir des musiciens à leur service. Les ducs de Bourgogne, les comtes d'Alençon et d'Angoulême se distinguèrent particulièrement par l'importance qu'ils donnèrent au personnel de leurs chapelles. D'après les titres mentionnés plus haut, Philippe le Bon, duc de Bourgogne (de 1419 à 1467), avait à sa cour, « outre le confesseur, un premier aumônier, deux aumôniers ordinaires, deux aides d'aumônier, deux valets d'aumônier, dix chapelains, six clercs de chapelle, six sommeliers [1], six valets de chapelle, des chapelains pour le commun et une excellente musique pour le service divin. »

[1] C'est-à-dire *comptables*, de *somme*, argent, capital. — Castil-Blaze, toujours à la recherche de prétextes à plaisanterie, n'a pu résister au plaisir de risquer une de ses jovialités souvent un peu trop forcées; aussi a-t-il écrit à propos du mot *sommeliers*,

Egide Binchois (de 1425 à 1460 environ), Nicolas Dupuis, premier chapelain, Jehan de la Tour, maître des enfants de chœur, Robert Morton, figurent parmi les musiciens de la chapelle de ce prince.

Son fils, Charles le Téméraire, eut à son service Robert Morton, Ghizeghem (van Hayne), Pasquier, Louis et Jacques Amorit ou Amoirre, Jean Stuart ou Stewart et le fameux Busnois, un des musiciens les plus remarquables du XVe siècle. Charles le Téméraire, « aimoit la musique; combien qu'il eust mauvaise voix; mais toutefois il avoit l'art; il fist le chant de plusieurs chansons, bien faistes et bien notées. » Il avait pris ses premières leçons de Robert Morton, n'étant encore que comte de Charolais, et il est probable que Busnois continua à lui enseigner l'art de noter les chants qu'il composait. Un document contemporain, nous apprend qu'en novembre 1470 Charles donna « à Messire An-

en lui donnant la signification qu'il a de nos jours : « Il paraît que ces ducs ne manquaient pas de prévoyance, et qu'ils avaient soin d'abreuver largement leurs musiciens. »

thoine de Busne dit Busnois, une somme de seize livres de Flandre, en considéracion de plusieurs agréables services qu'il lui a faiz, et pour aucunes causes dont il ne veult autre déclaracion ici estre faicte. » Ces services agréables qui doivent rester ignorés, étaient sans doute la correction de motets ou de chansons écrits par le duc de Bourgogne compositeur.

Nous remarquons parmi les chantres de la chapelle de Jean d'Orléans, chef de la maison d'Angoulême, (1455 à 1482) les noms de François Leféburе, Guillaume de Paris, Pierre Audebert, Georges le Marlot, Simon Barberot, et Guynot Boyseau. Les appointements du premier chantre étaient de quarante livres tournois (233 fr. 80 cent.), ceux des autres chantres de vingt-quatre livres (140 fr. 88 cent.).

Louis XI changea entièrement le personnel de la chapelle de son père et en modifia même assez souvent la composition pendant son règne. L'exemple des ducs de Bourgogne, à la cour desquels il séjourna longtemps, non moins que la grande dévotion dont ce monarque se piquait, le portèrent à s'entourer d'un grand nombre de cha-

pelains. Cinq de ces prêtres avaient pour mission spéciale, de célébrer chaque jour certaines messes que le roi avait instituées pour ses dévotions particulières.

Les différents comptes de la maison de Louis XI nous permettent d'établir ainsi qu'il suit la composition du personnel de la Chapelle-musique. De janvier 1462 à septembre 1464 : — Gallois Gourdin, premier chapelain ; Jehan Coupé, Raymond d'Aydie, Jehan de Vougue et Jacob Liantier, chantres ; Guillaume, Jehan Beaufils et Georges Robinet, clercs. Le premier chapelain avait cent vingt livres de gages. Cette somme calculée d'après l'ordonnance du 26 juin 1456 qui donne à la livre tournois la valeur de 5 fr. 87 cent. environ, représente 704 fr. 40 cent. — En tenant compte de la valeur des denrées à cette époque, ce dernier chiffre équivaut à 4,000 francs de nos jours.

Le compte de 1466 n'indique pas les noms des chantres et ne désigne que celui du premier chapelain, Jehan Lardois. Un autre compte du 1er octobre 1480 au 31 septembre 1483 nous fait connaître les noms suivants : Georges de l'Escluse, premier chantre, Bardefort de Rode,

François Jehan Nernet, Jacquet de Vaschueil, Jacques de Gascoignolles, Nicolas de Varnilliers, Jehan de Lespinay, Pierre Rostaing et Charles Trousselin. Les émoluments de Georges de l'Escluse étaient de neuf-vingts livres (180 liv.) ; mais la différence de cette somme avec celle accordée à Gallois Gourdin, n'est pas aussi forte qu'elle le paraît d'abord ; la livre ne valait plus que 5 fr. 05 d'après l'ordonnance du 2 novembre 1475 (ce qui représente 909 fr.), et les denrées étaient considérablement augmentées de prix à la fin du règne de Louis XI. Quelques-uns des chantres qui figurent sur cette dernière liste, recevaient 120 livres tournois, d'autres 110 liv. ou 70 liv. et les clercs 60 liv.

Ainsi que plusieurs autres reines de France, Charlotte de Savoie, femme de Louis XI, eut une chapelle particulière dont le personnel était différent de celui de la chapelle du roi. Voici d'après les comptes de la maison de cette princesse (1462 à 1479), les noms des chantres qui en faisaient partie : Jehan Blanc, premier chapelain, Jehan Aliquot dit Roquier, Louis Gigault (remplaçant Aliquot de 1469 à 1472), Jehan de la Fosse, Jehan Sauvage et Pierre le Maître. Ils re-

cevaient 72 livres tournois, soit 432 francs 64 centimes, ou à peu près, les appointements des chapelains du roi.

Parmi les actes de Louis XI ayant trait à la musique religieuse, l'abbé Lebœuf cite « le don qu'il fit en 1474, à l'église des Saints-Innocents pour y fonder six enfants de chœur et sa donation ayant depuis excédé ce qu'il fallait pour leur entretien a été l'occasion de l'établissement d'une musique qui s'y soutint. »

Dreux du Radier raconte une plaisanterie aussi puérile que grotesque, et propre à donner une assez triste idée des goûts artistiques de ce monarque.

« Louis, dit-il, aimait la singularité; mais cette singularité n'était pas toujours d'accord avec la dignité convenable au rang suprême. Il demanda un jour à l'abbé de Baignes, homme fertile en inventions, et chef de sa musique, un concert qui fut exécuté par des pourceaux. Il croyait, par la bizarrerie de cette demande, réduire le génie de l'abbé à l'impossible. Cependant il l'entreprit, et en vint même à bout, à la satisfaction du roi. Il rassembla quantité de pourceaux de différents âges et dont les cris, par conséquent, devaient

produire différents tons; il les mit tous sous un pavillon de velours magnifique, au-devant duquel était une table de bois, où l'on montait par plusieurs degrés, qui formaient une espèce de jeux d'orgues. Différents aiguillons qu'il touchait, allaient piquer les pourceaux; et ces animaux aiguillonnés, poussaient des cris, lesquels formaient une harmonie, dont la nouveauté devait faire le plus grand mérite, et qui ne laissa pas de donner du plaisir au roi [1]. » (*Tablettes anecdotiques et historiques des rois de France.*)

Nous avons vu que le nom de Jean Okeghem ne figurait pas parmi ceux des chapelains de

[1] Kircher parle d'un instrument analogue; mais les pourceaux y étaient remplacés par des chats. (Voy. *Musurgia universalis* liv. VI, p. 519.) Gaspard Shott, dans la seconde partie de son ouvrage, *Magia universalis*, p. 372, a reproduit la version de Kircher, et y a joint un dessin représentant ce fameux instrument. C'est une boîte carrée avec des touches de clavecin, qui correspondent aux queues des chats; les têtes de ceux-ci ressortent de casiers séparés.

Sous le titre, *l'Orgue des chats*, M. Anders a publié un très-spirituel article dans la *Gazette musicale* de 1841, p. 466. L'érudit bibliophile musicien y raconte qu'on fit entendre à Bruxelles au roi Philippe II d'Es-

Louis XI, cependant plusieurs documents indiquent qu'il portait le titre de cet emploi à la cour de ce prince. L'ouvrage de Tinctoris : *Liber de natura et proprietate tonorum*, daté du 6 novembre 1476, est dédié à Jean Okeghem, *premier chapelain* du roi très-chrétien des Français, Louis XI, et à maître Busnois, chantre du très-illustre duc de Bourgogne. M. Fétis s'appuie d'une autre pièce non moins intéressante, laquelle, dit-il, « nous apprend que le 15 août 1484 un banquet fut donné au seigneur trésorier de Tours, maître Jean Okeghem, *premier chapelain* du roi de France, musicien excellent, et aux siens, par la chapelle de l'église Saint-Donat de Bruges Il résulte de la mention authentique de cette circonstance, tirée des actes du chapitre de Saint-Donat, qu'en 1484 Okeghem réunissait en sa personne les dignités de trésorier de Saint-Martin de Tours et de premier chapelain du roi de

pagne, un orgue composé d une vingtaine de chats, et que cet instrument était touché par un grand ours assis. Il cite encore un historien hollandais, Petrus Opmeer, d'après lequel ce serait Louis X qui aurait inventé l'orgue des pourceaux, attribué par Dreux du Radier à Louis XI.

France. Suivant les comptes du chapitre de Saint-Martin de Tours, consultés aux archives de l'empire, à Paris, les fonctions de trésorier étaient remplies par un chanoine de cette cathédrale. Tout porte donc à croire que le roi disposait à son gré du canonicat auquel ce titre était attaché, et que Louis XI le donna à son premier chapelain à titre de prébende ou bénéfice. Mais la position de trésorier obligeant le bénéficier à résidence, il se peut que le chantre Gallois Gourdin, mentionné dans les comptes de la chapelle royale comme premier, ait été simplement suppléant d'Okeghem, puisque celui-ci avait conservé son titre de premier chapelain. Le château de Plessis-lez Tours, résidence habituelle de Louis XI, était d'ailleurs si voisin du chef-lieu de la Touraine, que le célèbre maître pouvait remplir ses fonctions près du roi dans certaines solennités. » (*Biographie des musiciens.*)

Dans un poëme de plus de quatre cents vers : *Déploration de Cretin* [1] *sur le trespas de feu Okergan, trésorier de Saint-Martin de Tours,*

[1] Guillaume Cretin, dont le vrai nom était du Bois, fut poëte et musicien; et il est supposable, d'après un

les lignes suivantes doivent donner à penser que Okeghem fut aussi au service de Charles VIII.

Par quarante ans et plus il a servy
Sans quelque ennuy en sa charge et office ;
De trois roys a tant l'amour desservy,
Que aux biens le vis appeller au convy,
Mais assouvy estait d'ung bénéfice;
Quant au service et divin sacrifice
Sans aulcun vice eut cueur fervent et plain,
A droict nommé le premier chappellain.

Ces trois rois étaient Charles VII, Louis XI et Charles VIII.

vers de cette *Déploration,* que Okeghem lui donna des leçons.

« Pour lamenter nostre maistre et bon père. »

Cretin figure dans les comptes de la maison royale (1514), comme aumosnier ordinaire de Louis XII aux émoluments de ij c xl. li. Ses contemporains lui donnent le titre de chantre et chanoine du palais royal à Paris.

Nous préparons une nouvelle édition annotée, du poëme de Cretin; ils s'y trouvent quelques particularités intéressantes, au point de vue musical surtout, et les données curieuses sur plusieurs musiciens de cette époque.

La Chapelle-musique de Charles VIII, se composait en 1484 de trois chapelains chantres à 120 livres tournois, (800 fr. 40) et de deux clercs à 110 livres (733 fr. 70). Le nombre de ces musiciens s'augmenta successivement et fut porté à six en 1486, à huit en 1490 et à onze en 1497. Les *Estats des officiers domestiques* de 1484-1498, qui nous fournissent ces détails, ne mentionnent malheureusement pas les noms de ces chapelains. Nous trouvons cependant le nom d'Errars inscrit en 1491, avec le titre de chantre et *joueur* d'orgues, emplois qu'il conserva sous Louis XII.

En partant pour son expédition d'Italie, (1495) Charles VIII emmena ses chapelains avec lui ; il passa à Viterbe le jour de la Pentecôte et à Pontgibond le jour de la Fête-Dieu. « En ce dernier endroit il manda tous les seigneurs, barons, chevaliers et autres pour l'accompagner à la procession, et faire honneur au Saint-Sacrement. Les chantres de sa chapelle, revêtus de chapes, se mêlèrent avec le clergé du lieu, après lequel venaient *les trompettes, clairons, tambourins, ménestriers, et toutes sortes d'instruments jouant à qui mieux mieux.* »

La célébration du mariage de Louis XII avec Anne de Bretagne, *cette petite reine de merveilleuse beauté et gentil savoir*, eut lieu dans la chapelle du château de Nantes, le 8 janvier 1499. Le personnel de la chapelle royale concourut à cette solennité en se joignant aux musiciens de la duchesse de Bretagne, Yvan Le Brun, maître Pierre Toupe, Pierrequin Brunel, et Préjan, chanteurs; Jacques, organiste.

Après la cérémonie, la reine Anne reçut une députation de jeunes Bretonnes, qui lui chantèrent la chanson de *Madame la Mariée*, couplets qui se disent encore aux noces, dans certaines parties de la Bretagne.

Plusieurs auteurs gratifient Josquin Desprèz [1]

[1] L'honneur d'avoir donné le jour à Desprèz a été revendiqué par diverses nations, cependant des recherches récentes, entreprises par des amateurs zélés, permettent d'établir d'une manière presque certaine, qu'il naquit à Condé, dans le Hainaut. La date de sa naissance ne peut se placer que vers 1450 à 1455; quant à celle de sa mort elle a donné lieu à différentes versions, mais d'après son épitaphe, découverte par M. Victor Delzant, dans un manuscrit de la Bibliothèque de Lille (nº 118 *Sépultures de Flandre*, etc.), elle doit être fixée au 27 août 1521.

du titre de maître de chapelle de Louis XII, mais ils ne se sont appuyés sur aucune pièce historique confirmant cette assertion. Dans un voyage qu'il fit à Paris, en 1521, Glaréan dût s'informer près de Jean Mouton, élève de Josquin, avec lequel il eut plusieurs entretiens, de la position que ce grand musicien occupait à la cour; aussi dans son ouvrage, le *Dodécachorde*, imprimé en 1547, lui donne-t-il simplement la qualification de *premier chantre* du roi. D'un autre côté, malgré l'absence du nom de Josquin dans les comptes de la chapelle royale, divers récits que nous allons reproduire ici, ne permettent pas de douter qu'il occupât une des premières positions parmi les musiciens de la cour.

Louis XII, très-épris d'une chanson populaire, eut l'idée de demander à Josquin d'en faire un morceau à plusieurs voix, et exprima l'intention d'y chanter lui-même une partie. Le compositeur fut quelque peu embarrassé, car non-seulement le roi n'était pas musicien, mais encore il n'avait qu'une voix « discordante, inflexible et très-mauvaise. » Josquin, dit Luther, *faisait ce qu'il voulait des notes, tandis que les autres en faisaient ce qu'ils pouvaient;* il se mit donc à l'œuvre, et fit

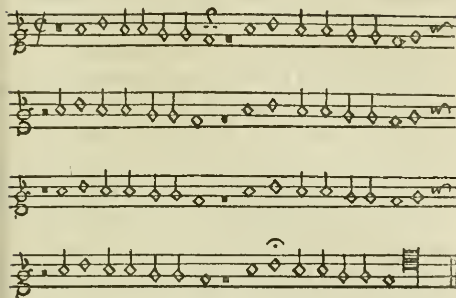
du thème un canon à l'unisson pour deux enfants de chœur; la partie du roi se composait d'une seule note répétée pendant tout le morceau et qui fut appelée *Regis vox*; puis il se chargea lui-même de la basse [1].

Le père Mersenne dans son chapitre de l'*Harmonie universelle : Quels sont les vices de la voix, et si l'on peut faire chanter la musique à une voix mauvaise et inflexible, comme estoit celle de Louis XII*, a donné cette composition en l'accompagnant des réflexions suivantes : « Or, il n'y a voix si mauvaise qu'elle ne puisse chanter cette taille; car si elle est entièrement inflexible, elle ne peut manquer à tenir ferme; et si on a peur qu'elle ne tienne pas ferme, et qu'en haussant ou baissant elle fasse des dissonances, l'on peut faire souvent sonner un tuyau d'orgue pour la contraindre à tenir le même ton. L'on peut faire chanter le dessus ou la basse à la même voix, suivant le ton qu'elle a; mais parce que la voix du roi estoit propre pour le tenor, Iosquin luy donna cette partie. »

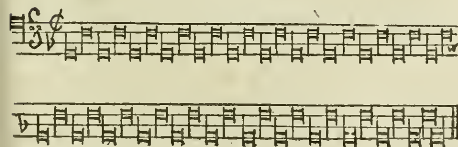
[1] A. de La Fage a publié ce canon en partition, à la suite de son *Catalogue d'une petite Bibliothèque musicale*.

Nous transcrivons ci-après ce curieux morceau, copié dans le *Dodécachorde* de Glaréan.

Cantus.



Regis Vox



Basis.

On remarquera que dans la partie qu'il s'était réservée, Josquin faisait résonner chaque deux notes la même note que celle du roi ; ce qui lui permettait de soutenir la voix de celui-ci, en remplissant l'office du tuyau d'orgue, que le père Mersenne conseille de *faire souvent sonner*.

Un passage de Glaréan, concernant cette chanson, nous donne à regretter de n'avoir pu en retrouver les paroles. « Elles étaient, dit-il, de ce latin mutilé que les Français, — aujourd'hui qu'ils ont délaissé l'ancienne langue de leur pays — balbutient plutôt qu'ils ne le parlent. » Ce fut selon lui un rare miracle, d'entendre un roi chantant lui-même avec ses chanteurs. «... *rarum miraculum, regem ipsum cum suis cantoribus intonantem.* »

Louis XII, fier de pouvoir *chanter en musique,* prit le plus grand plaisir à dire sa note ; néanmoins, il faut croire que le roi virtuose oublia promptement le succès musical qu'il devait à son compositeur, car celui-ci attendit longtemps un bénéfice qui lui avait été promis. Josquin se souvint alors d'un moyen dont il s'était servi lorsqu'il se trouvait en Italie, et que cherchant un emploi, il s'était recommandé à un grand sei-

gneur qui lui répondait toujours : *Lascia fare mi;* (Laissez-moi faire.) A bout de patience, il avait essayé de secouer l'inertie de son soi-disant protecteur, — ou peut-être de s'en venger avec malice, — en faisant exécuter une messe de sa composition sur le thème, *la*, *sol*, *fa*, *ré*, *mi* [1], répété avec persistance.

Quoique ce stratagème ne paraisse pas lui avoir entièrement réussi, notre ingénieux musicien résolut d'en user encore et composa pour la chapelle royale le motet : *Memor esto verbi tui*, etc. (Souvenez-vous, Seigneur, de vos promesses). Malgré la tristesse empreinte dans la musique, Louis XII ne comprit pas ou fit la sourde oreille.

[1] On a dit par erreur, du moins nous le croyons, que cette messe fut composée à l'adresse d'un courtisan de Louis XII, qui avait promis son intercession près du roi, et que la cour rit beaucoup de la plaisanterie du musicien. Cette composition est la seconde du premier livre des messes de Josquin, dont la première édition a été publiée à Venise, en 1502. Or, en admettant que Des Prez ait fait partie de la chapelle royale dès l'avénement au trône de Louis XII (1498), il n'a pu lui demander une prébende en récompense de ses services, qu'après les lui avoir consacrés au moins quelques années; ensuite il attendit *longtemps* la réa-

Sans se décourager le pauvre solliciteur revint à la charge avec un nouveau motet : *Portio mea non est in terra viventium.* (Je n'ai point de partage sur la terre des vivants.) Cette fois le compositeur avait sans doute trouvé la note voulue, car le roi fut ému, et lui accorda enfin ce qu'il demandait. Josquin, au comble de ses vœux, composa un troisième motet sur les paroles : *Bonitatem fecisti cum servo tuo, Domine*, (Seigneur, vous avez usé de bienfaisance envers votre serviteur); malheureusement les chroniques du temps disent que le désir l'avait mieux inspiré que la reconnaissance, et que sa dernière composition était loin de valoir les précédentes.

lisation de la promesse du roi, puisque c'est fatigué de cette longue attente qu'il imagina le système des motets. D'autre part, et suivant Glaréan, Josquin ne livrait ses compositions à la publicité qu'après les avoir corrigées lentement et *revues pendant plusieurs années*. Si on veut maintenant tenir compte du fait de la publication de cette messe à Venise en 1502, en se reportant à la difficulté des communications à cette époque, on verra que la version qui dit que cette messe a été écrite en Italie, alors que notre compositeur y séjournait, est plus probable que celle qui la donne comme destinée à un courtisan de Louis XII.

Errars ou Everard qui avait appartenu à la chapelle de Charles VIII, comme chantre et organiste, occupait la même position sous Louis XII et recevait à ce titre 120 ou 110 livres tournois[1]. Il succéda à Okeghem dans la place de trésorier de Saint-Martin de Tours et Guillaume Cretin, dans la *Déploration* déjà citée, lui adresse cette allocution :

He, Maistre Everard, vous estes successeur
D'ung excellent docteur, bien le sçavez,
Je vous requier, quant serez possesseur,
Faictes bastir orgues de grant doulceur,
Il m'est advis que faire le debvez;
Et tous les jours, si l'aisement avez,
Quelque motet sonnez qui à Dieu plaise
Pour le déffunct, il en sera plus aise.

Mathurin Dubuisson, Bardemont et Jehan Lebrun ou Lebrung, furent attachés à la chapelle de

[1] M. Fétis fixe les appointements d'Errars, *comme organiste du roi*, à 310 liv. et dit avoir pris ce chiffre aux archives de l'empire (n° K. 318); il doit y avoir erreur. Sous Charles VIII, les chapelains chantres avaient seulement 120 liv. et les clercs 110 liv.; puis, nous lisons dans Du Peyrat : « Car pour la musique des orgues, elle estoit déjà cognüe à la cour du temps

la cour, ces deux derniers en qualité de *chantres en voix de basse*. Les chanoines de Rouen, qui recherchaient alors des musiciens habiles pour la maîtrise de leur cathédrale, décidèrent Mathurin Dubuisson à les suivre, « en lui glissant dans la main un présent de vingt écus d'or, avec la promesse d'un bénéfice que le cardinal archevêque de Rouen ne tarda pas à lui accorder. » Guillaume Leroi ou Le Roy, contrapuntiste de talent, duquel on possède encore un motet à cinq voix sur le texte *O Oriens!* succéda à Bardemont comme chantre-basse, et imita plus tard l'exemple de Dubuisson, en quittant la chapelle royale pour la maîtrise de Rouen.

Jean Mouton, auquel on a donné le titre de maître de chapelle de Louis XII, comme à son maître Josquin Desprèz, fut seulement chantre du roi, ainsi que le constate son épitaphe,

de Louis XII sous le règne duquel il y avait un organiste aux gages de *six vingt* livres, sur l'état des officiers de sa chapelle de l'année 1514, comme il appert par les comptes de la maison du roi. » Cette s mme de 310 liv., si elle est exacte, représenterait peut-être les appointements réunis de musicien du roi et de trésorier de Saint-Martin.

(Ci gist Maistre Jean de Hollingue dit Mouton, en son vivant chantre du roy, etc., etc.), et surtout le document transcrit à la fin de ce chapitre, où l'on voit que cette place de maître de chapelle était occupée par un nommé Conrard. Mouton a écrit pour la chapelle royale un certain nombre de compositions religieuses exécutées en diverses circonstances. Son motet, *Non nobis, Domine*, a été composé à l'occasion de la naissance d'une fille du roi, en 1509.

Nous venons de voir passer sous nos yeux les noms de musiciens qui jouirent d'une grande célébrité à l'époque où ils vécurent, et qui occupent une place importante dans l'histoire de la musique. Au commencement du XVe siècle, l'art d'écrire avait fait de rapides progrès, et les compositeurs cherchaient de nouvelles formes en employant les imitations, les canons, et les énigmes de toutes sortes. Presque entièrement préoccupés du soin de donner à leur harmonie une allure chantante dans toutes les parties, ils négligeaient la mélodie et choisissaient pour thèmes de leurs compositions des motifs de chansons populaires ou de simples phrases de plain-chant. Le plus grand nombre des messes de cette époque ont

été écrites sur des airs dont le texte était loin de répondre à l'application qu'on en faisait, et les compositeurs se servaient à l'envie les uns des autres des mêmes motifs vulgaires. Ainsi, la fameuse chanson de *l'Homme armé*, a eu une véritable vogue, car on connaît plus de vingt messes composées sur ce thème ; certains musiciens l'ont même traité plusieurs fois et de différentes manières. Josquin entre autres a écrit trois messes sur ce sujet, deux à quatre et une à cinq voix. Voici les deux seuls vers qui nous soient restés de cette chanson :

Lome lome lome arme et Robinet tu mas
La mort donné quand tu ten vas.

Les titres suivants, de quelques messes composées sur des airs de chansons non moins mondaines que celle de *l'Homme armé*, suffiront pour donner une idée de la singularité de pareils choix :

Mon Mari m'a diffamée.
Baisez-moi, ma mie.
L'ardent Désir.

O venera Bella.
L'Ami Baudichon, Madame.
Adieu, mes amours, etc., etc.

Il est peu croyable, comme plusieurs auteurs l'ont affirmé, que les paroles de ces chansons se chantaient à l'église et se mêlaient même au texte sacré prononcé par quelques fidèles. Ces paroles figurant seulement comme titre, et n'étant jamais écrites sous la musique, on doit conclure que si les airs étaient généralement très-répandus, les textes ne pouvaient l'être autant et que, par conséquent, si l'usage avait été de les chanter à l'église, on aurait eu le soin de les imprimer sous les notes. Du reste, aucun écrit du temps ne confirme le fait, puis, n'existe-t-il pas encore de nos jours, une analogie très-grande, entre le choix de ces chansons comme sujet de messes en musique et celui des airs tant soit peu profanes sur lesquels se chantent les cantiques?... Mais revenons à la Chapelle-Musique des rois de France.

Dans ses différentes expéditions d'Italie en 1507 et 1509, Louis XII s'était fait accompagner par les chapelains et chantres de sa chapelle. Il eut

à Savone une entrevue avec Ferdinand, roi d'Aragon, et la messe solennelle à laquelle les deux princes assistèrent fut célébrée par le cardinal de Sainte Praxède, légat du pape, et chantée par la musique des deux cours. Après la victoire d'Agnadel, les chapelains du roi exécutèrent sur le champ de bataille un *Te Deum* en musique.

Voici à quelle occasion la prière *O Salutaris hostia* a été composée : « L'invention de ce cantique est venue du temps du roy Louis XII ; car l'an 1512 après la bataille de Ravenne, le pape Jules II, ayant fait une ligue avec l'empereur Maximilian et les Vénitiens contre le roy Louis XII, et ayant ordonné qu'en Italie, lorsqu'on sonneroit la cloche pour dire la salutation de l'ange à la Vierge Marie, on diroit quant et quant contre les François petites oraisons par luy faites, et adressées à la Vierge. Le roy Louis XII en estant adverty ne voulut jamais entendre à aucune alliance avec le Turc, ni avec le soudan du grand Caire, quoyque l'un et l'autre s'offrit à se liguer avec luy, et ne voulut iamais espérer, ny attendre autre secours contre ses ennemis que de Dieu, comme il en vit les effets de son temps ; de sorte qu'il obtint des évesques de son royaume, que

tous les jours es églises cathédrales, et conventuelles pendant la messe à l'élévation du corps de notre Seigneur, on chanteroit ce cantique :

O Salutaris hostia
Quæ cœli pandis ostium :
Bella premunt hostilia,
Da robur, fer auxilium.

Mais en la chapelle du roy, au lieu de *fer auxilium*, les chantres et les musiciens chantoient, *serva lilium*, c'est-à-dire garde la fleur de lys. Le livre intitulé, le *Rosier des Guerres*, porte toutesfois que cette institution fut faite par Louis XII lors de sa maladie et indisposition. » (Du Peyrat.)

Dans plusieurs églises du royaume on chantait comme à la chapelle royale : *Da robur*, *serva lilium*, et dans d'autres on remplaçait les deux derniers vers par ceux-ci :

In te confidit Francia :
Da pacem, serva lilium.

(1514). Les obsèques de la reine Anne furent célébrées en grande pompe. La musique de la

chapelle prit part à toutes les cérémonies et Jean Mouton composa un motet pour la circonstance. « Guillaume Petit, confesseur du roi, qui, en l'absence d'Yves Mayenc, évêque de Rennes et confesseur de la princesse, avait entendu sa dernière confession, fut chargé de faire une éloge funèbre, devoir qu'il remplit à Blois, à Paris et à Saint-Denis, et toujours dans un goût fort éloigné du naturel. Une légère analyse de ces trois discours nous fera voir qu'elle était en ce temps-là l'éloquence française.

« Dans le premier, l'orateur observa que, comme la reine avait vécu trente-sept ans, elle avait aussi excellé en trente-sept vertus, qu'il fit servir d'ornement *au chariot d'honneur* destiné à *la voiturer en paradis*. Dans le second, ayant pris pour texte ces paroles, *Nos chants d'allégresse ont été changés en cris de douleur*, il représenta la ville de Paris comme un chœur de musique à quatre parties désignées par le peuple, le clergé, la justice et l'université, et montra que, dans les quatre parties de ce chœur, les accens de la douleur avaient fait taire ceux de la joie. Mais ce fut surtout dans le troisième discours que triompha le génie du prédicateur. Par-

ce que la reine descendait de la maison de France, il fit remonter son illustre origine jusqu'au siége de Troye, et la conduisit si bien en descendant, qu'il lui donna des rapports de parenté avec Brutus. » (Oroux.)

Nous n'avons pu donner un état exact de la composition de la Chapelle-musique pendant le règne de Louis XII; mais un compte des dépenses de la cour (qui se trouve aux archives de l'empire sous la lettre K, n° 322), nous permet, en finissant ce travail, d'établir la liste des musiciens qui en faisaient partie à la mort de ce monarque. Voici ce document :

« ..... La somme de 310 livres 10 s. tournois pour le payement de cent trois aulnes de drap noir, livré aux chantres de la chapelle du dict feu seigneur (Louis XII) qui s'ensuivent, savoir : Le maistre de chapelle Conrard, Michau, Allard, Albi, Guillaume Cousin, Claudin, *Mouton*, maistre Jehan Thierry, Le Vigoureux, Porchi, Carimont, Perroton de Mancourt, George T. Reverdi, Jacques Baudet, Maupin, Noël, Furbis-

seur, Noly, *maistre Antoine le Riche,* maistre Pierre Monton, maistre Jacques Favières et maistre Pierre de Fray, qui sont vingt-trois personnes. »

M. Fétis dit qu'il ne peut y avoir de doute sur l'identité d'Antoine Divitis et d'Antoine Le Riche, le premier nom est celui de Le Riche latinisé et le prénom est le même. On a de Divitis de nombreuses compositions musicales, publiées de 1514 à 1551.



APPENDICE BIBLIOGRAPHIQUE

—

Ici se terminent nos recherches sur la musique religieuse à la cour des rois de France. Sous François Ier, la chapelle fut soumise à une nouvelle organisation et divisée en deux corps, appelés *Chapelle de musique* et *Chapelle de plain-chant;* à partir de ce règne, les documents deviennent plus abondants et surtout plus précis. Nous espérons, plus tard, mettre ces renseignements à profit en poursuivant notre travail jusqu'à nos jours, car, nous pensons qu'il ne sera pas sans intérêt pour le lecteur musicien, de trouver réunis tous les

faits historiques appartenant à la Chapelle-musique de nos souverains; faits aujourd'hui dispersés dans un grand nombre d'ouvrages.

Pour mener à bonne fin cette première esquisse, nous avons compulsé bien des volumes ; mais il en est toutefois plusieurs qui nous ont été d'un secours tout particulier et que nous croyons devoir indiquer ici.

L'Histoire ecclésiastique de la cour ou les Antiquitez et Recherches de la Chapelle et Oratoire du roy de France, depuis Clovis Ier jusques à nostre temps, par Guillaume Du Peyrat. — Paris, 1645, in-folio.

Les renseignements sont malheureusement classés sans ordre dans cet ouvrage; ils y sont assez nombreux, sinon toujours exacts. Ce volume valut à son auteur un sonnet élogieux qui lui fut adressé par Colletet; en voici le dernier tercet :

Je dis que ton esprit qui s'élève en tout lieu,
Sut exalter si bien cette auguste chapelle,
Qu'on doute s'il en fut le ministre ou le Dieu.

Histoire ecclésiastique de la Chapelle des rois de France, sous les trois races de nos rois,

par Louis Archon, *chapelain de Louis XIV*. — Paris, 1704 et 1711, 2 vol. in-4°.

L'abbé Archon qui a suivi dans son histoire, l'ordre chronologique de nos souverains, — ce que n'avait pas fait Du Peyrat, — a passé sous silence plusieurs faits intéressants racontés par ce dernier.

Histoire ecclésiastique de la cour de France, où l'on trouve tout ce qui concerne l'histoire de la Chapelle et des principaux officiers ecclésiastiques de nos rois, par l'abbé Oroux, *chapelain du roi*. — Paris, 1776 et 1777, 2 volumes in-4°.

L'abbé Oroux s'est beaucoup servi des deux premiers ouvrages ; mais il a eu soin de corriger nombre d'erreurs commises par ses devanciers.

En somme, ces volumes n'ont nullement été écrits au point de vue artistique, et la plupart des notes musicales qu'ils renferment, demandent à être vérifiées et complétées par de nouvelles recherches.

Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au moyen âge et dans les temps modernes, par

M. Joseph d'Ortigue. — Paris, 1853, très-grand in-8°.

Ce volume, véritable œuvre de bénédictin, — 1546 colonnes! — nous a fourni d'excellentes notes pour les époques mérovingienne et carlovingienne.

Recherches sur la musique des rois de France et de quelques princes, depuis Philippe-le-Bel (1285) *jusqu'à la fin du règne de Louis XIV*, par F. J. Fétis. *Revue Musicale*, 1832, 12e vol. in-4°.

Ce travail, composé d'une série d'articles, nous a été très-utile, mais il est regrettable que son auteur se soit arrêté à Louis XIII, bien qu'il ait dit devoir aller jusqu'à la fin du règne de Louis XIV. M. Fétis du reste, donne une raison au moins singulière, pour ne pas suivre entièrement le programme annoncé; il renvoie tout simplement ses lecteurs aux Almanachs publiés en 1660 et dans les années successives en disant: qu'il deviendrait inutile de s'étendre davantage, ces Almanachs « *se trouvant à la portée de tout le monde.* »

Nous avons consulté également avec fruit, la *Biographie universelle des musiciens* du même auteur.

Chapelle-Musique des rois de France, par Castil-Blaze. — Paris, 1832, in-12.

Le titre seul de cet ouvrage, nous décide à le faire figurer ici, car il pèche par le défaut d'exactitude, et son auteur n'a pour ainsi dire fait qu'effleurer la question. Ce livre, suivant M. d'Ortigue, « est fort spirituel, mais malheureusement fort léger; » il a été évidemment écrit avec la même plume qui avait servi à Castil-Blaze pour rédiger son volume *la Danse et les Ballets*, publié à la même époque et dans une parfaite conformité d'idées et d'exécution typographique avec la *Chapelle-Musique*. L'auteur de *Pigeon-vole* commençait alors à employer ce style macaron que souvent peu approprié aux sujets qu'il traitait, et dont il a tant abusé dans ces derniers ouvrages.

FIN

ACHEVÉ D'IMPRIMER

le XXVe *jour de Mai*

M. DCCC. LXIV.

Paris. — Imp. Vallée, 15, rue Breda.

TABLE DES MATIÈRES



CŒLVM NON
ANIMVM MVTANT
CA